الجمـهوريـة الجـزائريـة الديـمـقراطيـة الشـعبيـة
وزارة التـــعليم العالي و البـــحث العلمي
جامعة: د. مولاي الطاهر*سعيدة *
كلية: الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والانسانية
قسم: الفنون

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر مهني في نقد العرض المسرحي

تحت عنوان :

الرؤية الاخراجية للعرض المسرحي من خلال السينوغرافيا
مسرحية "سطو خاص" انموذجا

إعداد الطالبة:
راشـــدي نادية

تحت
إشراف الأستاذ:
د. مباركي بوعلام

السنة الجامعية
2014 / 2013

- كلمة شكر –

الشكر الأول و الأخير لله عز و جل الذي وفقنا و سدد خطانا لإنجاز هذا العمل المتواضع.

الشكر الثاني إلى الأستاذ المشرف الذي لم يبخل علي بالمعلومات القيمة التي أنارت لي الطريق الدكتور "بوعلام مباركي" فألف شكر و تقدير إلى أساتذتي.

شكر خاص للمخرج فوزي بن براهيم و السينوغراف مراد بوشهير اللذين كان لهما الفضل الكبير في إنجاز الفصل التطبيقي في هذا البحث.

إلى كل أفراد الفرقة الفنية و التقنية لمسرحية سطو خاص

و إلى كل من ساهم من بعيد أو قريب.

شكرا.

- إهـــداء -

أهدي عملي هذا ...

إلى روح والدتي الطاهرة التي تمنيت لو كانت معي هذا اليوم

إلـــى مـــن عوضـــني الحنـــان و كـــان ســـندي و مـــازال، والـــذي علمنـــي معنـــى الصبر و الكفاح أبي العزيز.

إلى نجوى، ريتاج و مريم أطال الله في عمهرهم.

إلـــى أخـــي و أخـــواتي مختـــار، إلهـــام، ســـعاد، مختاريـــة دون أن أنســـى أولادهم.

إلـــى كـــل زمـــلاء المهنـــة عمـــال قطـــاع الثقافـــة و المســـرح الجهـــوي صـــيراط بومدين.

إلى كل من أعرفهم و نساهم قلمي فهم في قلبي دائما.

إلى كل أساتذة و طلبة قسم الفنون جامعة سعيدة.

الفـــهرس

مقدمة.....أ
مدخل.....06

الفصل الأول: الرؤية الإخراجية

المبحث الأول: ماهية الرؤية الإخراجية.....11
1. تعريف الرؤية الإخراجية.....11
2. تطور للرؤية الإخراجية.....38
3. ظهور الرؤية الإخراجية.....43

المبحث الثاني: الدور الوظيفي البنائي للعملية الإخراجية.....46
1. وظيفة العملية الإخراجية.....46

الفصل الثاني: رؤية المخرج و سينوغرافيا العرض

المبحث الأول: ماهية السينوغرافيا (ظهورها، تطورها، عناصرها).....55
1. تعريف السينوغرافيا.....56
2. بداياتها السينوغرافيا.....57
3. تطورها.....60
4. عناصر السينوغرافيا.....65

المبحث الثاني: دور العناصر السينوغرافيا في بلورة الرؤية الإخراجية.....79

الفصل الثالث: نقد الرؤية الإخراجية لمسرحية "سطو خاص"

1. نقد الرؤية الإخراجية لمسرحية "سطو خاص".....84

الخاتـــمة.....106
الملحق.....109
قائمة المصادر والمراجع.....143

مقدمـــــــة

المسرح هو ذلك الفن الشامل، حصلت له تطورات نظرية وعملية علي يد المنظرين بدءا من بداياته إلي يومنا هذا، خاصة في مجال الإخراج المسرحي لان الحديث عن هذا الأخير يحيلنا مباشرة إلي الحديث عن جملة العناصر التي يتشكل منها العرض والمتمثلة في (التمثيل، الديكور، الإضاءة، الإكسسوار، الموسيقي) وفقا لرؤية إخراجية يشرف عليها المخرج، الذي أصبح في نظر النقاد المعاصرين سيد المسرح. هو دكتاتوره، وهو المؤلف الثاني للنص فاخذ يطرح رؤيته للنص، ولم يعد دوره ينتهي عن طرح رؤية الكاتب كما كان في السابق، بل انه قد يتعارض معها أحيانا، و قد طرحت الحداثة وما بعدها أسئلة كثيرة عن المسرح و تحديدا اعتبار إن السينوغرافيا تحتل دور البطولة في بعض الأحيان علي حساب المفردات الأخرى في العرض المسرحي وبات الاعتماد على المؤشرات أمرا لا غني عنه في العرض، بل يمكن القول إن الكثير من المخرجين باتوا ينطلقون من الرؤية السينوغرافية اتجاه العرض،بمعني إن فضاء الشكل قد أصبح لديهم هو الأساس، الذي يتبين عليه مختلف العلاقات بين مفردات العرض.

وانطلاقا مما تقدم، ارتأينا في هذا البحث أن نركز علي العرض المنظور لان الحديث عن هذا الأخير يحيلنا مباشرة إلي الحديث عن جملة العناصر الأساسية التي يتشكل منها (العرض) و أمام هده المعطيات تراءت لنا فكرة تناول موضوع الرؤية الإخراجية. فحاولنا صياغة هده الفكرة في عنوان: الرؤية الإخراجية للعرض المسرحي من خلال السينوغرافيا.

وهذه الدراسة تحدوها جملة من الأسئلة حاول البحث إضاءتها تتمحور في الإجابة عن سؤال جوهري:

- هل أصبحت مهمة الإخراج المسرحي يتقاسمها كل من المخرج و السينوغراف و ما هي العلاقة التي يمكن أن تكون رابطا بينهما ؟

- هل التصاميم السينوغرافية تقتصر علي رؤية المخرج و السينوغراف ما هو إلا أداة تنفيذية ليس إلا ؟

- هل استطاع الفنان الجزائري ممن حاول التعبير بالتقنيات الجديدة إن يحقق فرضية حقيقية للإبداع، و تأسيس فرضية إخراجية ؟

و لان العملية الإخراجية تستحق أن نقف عندها وان نكشف عنها لكونها مفهوما جديدا يظهر في سماء المسرح الجزائري، وان جاز لنا استخدام مصطلح العينة فقد انتخبنا مسرحية سطو خاص إخراج فوزي بن براهم نموذجا في هده الدراسة.

تشعب بنا البحث، وانقسم إلي جانب تاريخي و أخر تطبيقي، وعليه فقد بنيت هذه الدراسة علي مدخل وثلاثة فصول:

تضمن الفصل الأول مبحثين، المبحث الأول تناولت فيه مفهوم المخرج و الإخراج المسرحي، ثم دوره في العملية المسرحية باعتباره قائدا للعملية المسرحية و فقا للرؤية الإخراجية .ثم تطرقت للإلمام بالرؤية الإخراجية من خلال تعريفها، ظهورها تطورها. المبحث الثاني: عالجنا فيه الدور الوظيفي البنائي للعملية الإخراجية.

لنتعرف في الفصل الثاني إلي رؤية المخرج و سينوغرافيا العرض ويتضمن هذا الأخير مبحثين، في المبحث الأول قمنا مازالت الغبار عن السينوغرافيا من خلال تعريفها ذكر مراحل تطورها وعناصرها. أما البحث الثاني فركزت على العناصر السينوغرافية في بلورة الرؤية الإخراجية.

ثم نتطرق في الفصل الثالث إلي تجربة الإخراج الجزائري وذلك بالتطبيق المباشر علي نموذج الرؤية الإخراجية من خلال مسرحية سطو خاص التي اتخذناها كمصدر لهذه الدراسة، وفي الأخير سنضع خاتمة لما نتوصل إليه من نتائج.

هذه المعطيات سنتناولها متبعين منهجا مهجنا باعتبار إن طبيعة الموضوع تستدعي ذلك، سأزاوج بين منهجين أولها المنهج التاريخي التحليلي لأنه الأنسب لهذا الرصد والملائم لتتبع ظاهرة الرؤية الإخراجية وتحليل الفرجة المسرحية باعتبارها عرضا سينوغرافيا من خلال دراسة مكوناتها ورصد آليات التشخيص الدرامي والتركيز

علي مكونات التأثيث، أما المنهج الثاني فهو المنهج النفسي الذي يحكي عن صاحب الأثر أكثر مما يحكي الأثر نفسه .

وفي الأخير سنضع خاتمة التي ستكون عبارة عن حوصلة لأهم محطات هذه الدراسة المختصرة والمركزة.

ولا يكاد البحث يخلو من صعوبات تعترضه من حين لآخر نجملها في:

- غياب المراجع العربية مع نذره الدراسات العلمية و الأبحاث التي تتناول موضوع الرؤية الإخراجية بصفة عامة، وبالتالي غياب المراجع الخاصة بالرؤية الإخراجية لفرق المحترفين أو الهواة في الجزائر.
- اختلاف المناخ المسرحي بالدول الأجنبية عن مناخنا المسرحي و بالتالي فإننا لا نستطيع تطبيق كثير من نتائج الدراسات الخاصة بالرؤية الإخراجية.
- مشقة السفر للبحث عن المدونة.

وكانت الغاية في اختيار هذا الموضوع وتقديم هذه الدراسة هي البحث وخوض المغامرة من خلال هذا التطبيق الذي اعتبره الفصل الأهم لأنه دراسة ميدانية قد تمكنني في المستقبل الاعتماد عليها في التجربة الإخراجية المسرحية في الحياة العملية، أو جعلها مادة قد يستعان بها في المستقبل .

وفي الأخير، إن كانت هناك كلمة يجب أن تقال فهي الاعتراف بفضل الأستاذ الدكتور المشرف بوعلام مباركي الذي لم يبخل علي بتوجيهاته والنصائح و الإرشادات من اجل إثراء هذا العمل .

مدخـــــل

لم يعد المؤلف هو مركز عالم التجريب المسرحي الجديد الذي ينبغي أن يدور في فلكه و محيطه المخرج المعاصر , و تسير على هذيه مفردات العرض المسرحي منذ بدايات القرن العشرين على أيدي مخرجين مسرحيين كبار , و من بين هؤلاء المخرجين الذين كان لهم دور الريادة في إبداع هذا المسرح الجديد في النصف الأول من القرن العشرين هم : جوردن كريدج في إنجلترا ، و أدولف آبيا في سويسرا، وليون شيلير البولند ، ثم بيتر بروك و غروتفسكي ، و غيرهم في أنحاء متفرقة من أوربا و العالم ، و لقد إهتم هؤلاء على مختلف مناهجهم بصياغات جديدة تسير نحو تنوع سينوغرافية خشبة المسرح ، و تباين معمارها ، و إحالتها إلى مساحات مكتشفة تصوغ العرض المسرحي بصياغات تختلف عن المألوف ، و تضع أسسا جديدة للإبتكار و الإبداع فعمل المخرج يمنثل في وضع الرؤية الإخراجية " رجل المسرح يتخذ العمل المسرحي في بعض الأحيان جانبا رؤيويا جماهيريا فيكون السينوغراف مهيأ لفضاء العرض سواء كان فضاء اللعب ، أو فضاء الجمهور "[1]

لقد منح هؤلاء المسرحيون المسرح مساحات جديدة من التفسير و التأويل لا تعتمد في فحواها على تأويل الممثل و تفسيره المترجم لكلمات المؤلف بل أصبحت هناك مساحات جديدة تبحث عبرتشكيل فضاءات المسرحعن مفردات مسرحية تصنع تقنيات جديدة للرؤية الجمالية للعرض المسرحي التي ترى في في الفراغ المسرحي وظيفة درامية تحل محل النص الأدبي ، و تستعين بجغرافية المكان تشكل بدورها سينوغرافية العرض دون الإستعانة بالديكور المسرحي أو الأثاث , فضلا عن المنصات المسرحية و الستائر ، و الإضاءة ، أضحت عوامل و عناصرجوهرية كونت فيما بعد مفردات لغة التجديد في آليات المسرح الطليعي ، و ما بعده عند هؤلاء المخلرجين السينوغراف .

المخرج السينوغراف هذا المصطلح يجمع إذين مابين مبدعين : المخرج و السينوغرافي في شخص واحد حيث يقوم الفنانان في شخص واحد و تمتزجان ، و تشكلان معا رؤية

[1] السينوغرافيا بين النظرية والتطبيق، م م، بزيد سالم سليمان، مجلة كلية الآداب، العدد 95، ص423

يصعب فيها فصل الرؤية الإخراجية المسرحية الدرامية ، و السينوغرافية التشكيلية على مستوى المعالجة الدرامية التي تتشكل وفقا لتوحد الشخصين معا ، و من هنا يحدث أيضا تخل واضح عن رؤية المؤلف ، وإلتزام العرض المسرحي برؤية إخراجية تسند في مدلولها على " الرؤية السينوغرافية " لتخلق نصا مسرحيا جديدا قد لايكون متوازيا مع النص الأصلي ، أو حتى متفقا معه .

و مع تزايد التجريب المسرحي في مختلف مفردات العرض المسرحي يتسع هذا الدور و يغدو أكثر فاعلية ، و تأثير في العرض المسرحي ، بل يصبح " المخرج المؤلف " مسيطرا على التيار المسرحي الجديد ، كمصطلح في اللغة المسرحية الجديدة بإعتباره مسؤولا عن العرض المسرحي ، فكلمات النص المسرحي لم تعد أهم مكون من مكونات العرض المسرحي بل أصبحت مفردة من مفرداته و عنصرا ن عناصره ، إن العرض المسرحي الجديد لم يعد مجرد رفض للنص و التخلي عن حرفيته ، فالمخرج عند إليسكي بوسبوف " هو الساحر الخفي عن المتفرجالذي يملك بيده خيوط ماكينة المسرح المعقدة (كلها ذلك المطلق للإرادة الإبداعية الخلاقة عند جميع فناني المسرح ، ثم هو كذلك الفنان الذي يعطي العرض المسرحي كله طابعه و لونه و نغمته الخاصة " [2] بل الإصرار على تأليف رؤية

سردية ، و تشكيلية أخرى قد تتعارض بدورها مع الوظيفة الدراماتورجية للنص المسرحي ، و تشكل نصا جديدا يتوافق و الرؤية التشكيلية للمشهد المسرحي .

إذا نحن بحاجة إلى مبدع مسرحي حقيقى يرى في التشكيل هدفا , و لتكن في هدا التشكيل لفضاءات خشبة المسرح تناولات سينوغرافية جديدة ، و عيا بمفردات العرض المسرحي جميعها .

فالإخراج و السينوغرافيا وجهان لعملة واحدة ، فالسينوغرافيا فن شامل و مركب يقوم بدور هام في إثراء الخشبة ، و إغناء العرض المسرحي ، و السعي من أجل تحقيق نجاح ، و إبهار المتفرج وفقا لرؤية فنية يقودها مخرج العرض المسرحي أي المخرج الذي يقوم عمله الإبداعي على التشكيل السينوغرافي للعرض المسرحي ، أو يدخل إبداعه داخل عباءة

[2] كارل الترويث، الاخراج المسرحي، تر : أمين سلامة القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، 1980م، ص09

السينوغرافيا ، أو السينوغراف الذي لايمكن أن تحقق رؤيته التشكيلية لفضاءات خشبة المسرح دون أن يكون نفسه مخلرجا لهذه الرؤية ، حيث مازال معظم الجيل من مبدعي المسرح العربي تسيطر على مسرحهم الرؤى الواقعية من خلال الديكور الناسخ للواقع اليومي ، أو الإجتهاد القائم على الدالة و الرمز الأدبيين المتصفيين بطابعهما الإنشائي في الصناعة المسرحية و ليس الإبداع المسرحي الخالص ، ووقوع عروضهم في هذا المأزق التاريخي الذي لا يلغي عدم تحرر عروضهم من عبودية التفسير الخطابي و التأويل المباشر

كما أن للجمهور الواقع في دائرة الوعي دوره الذي يملي عليه ضرورة التفكير خيال هذه الخلجات الإخراجية التي تثير قدرا كبيرا من الإهتمام .

المبحث الأول: ماهية الرؤية الإخراجية

1. تعريف الرؤية الإخراجية

مما لا ريب فيه أن بعض من الناس شاهد بعضا من العروض المسرحية في حياته اليومية مما لاشك فيه أيضا أنها تركت لديه انطباعا ما، و لا بد لهذا الانطباع أن يكون أسباب و لعل من هذه الأسباب عنوان المسرحة، أو فكرة المسرحية التي كانت قوية أو أن المسرحية قد عرضت بدقة و ربما تأثير الممثل من خلال أدائه، أو العمل الجماعي لأفراد العمل للمسرحية، أو طريقة الإخراج التي اتبعها مخرج العرض.

ومما لاشك فيه أيضا أن معظمهم لا يدركون في الحقيقة ماذا يعني المصطلح أي المخرج le metteur en scène أو العملية الإخراجية la mise en scéne. لذلك يتوجب علينا أن نشير إلى هذه المفردات المسرحية بالرجوع إلى ما توصل إليه الدارسون بداء باللغة ثم الاصطلاح.

أ. التعريف اللغوي لمصطلح المخرج:

المخرج: إذا كان المؤلف سيد النص المسرحي، فإن المخرج هو قائد العمل المسرحي وهو المشرف على جميع التعليمات المختلفة للعملية الإخراجية

لغة: اتفقت جميع المعاجم العربية على أن مفهوم لفظ المخرج "خرج، من باب ودخل مخرجا أيضا، موضع الخروج، يقال، خرج مخرجا حسنا، وهذا مخرجه.
والمخرج: بالضم يكون مصدر أخرج، ومفعولا به، وسم مكان اسم زمان"[1]
كما يعرف في القاموس المحيط بهذا المعنى:

1- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، مكتب النوري، دمشق، ص ص171-172.

"خرج اللوح، تخريجا، كتب بعضا وترك بعض والعمل جعله ضروبا وألوان و المخارجة أن يخرج هذا من أصابعه، ما شاء، والأخر مثل ذلك"[1].

اصطلاحا: ورد مصطلح المخرج في المعجم المسرحي بالمعنى الاصطلاحي: "بأنه لفظ اشتق من كلمة (إخراج) وظهر بعد تحول الإخراج إلى فن مستقل النصف الثاني من القرن التاسع عشر1873م. كما تطلق كلمة مخرج على الشخص المسؤول عن التدريبات وعن صياغة العرض يعتبر اليوم صاحب نص العرض تماما مثل الكتاب نفسه للنص.

وفي انجلترا، كان المسؤول عن الإخراج يستمر المنتج (Producer) حتى عام 1956م حيث استبدلت التسمية رسميا بتسمية المخرج (director) بتأثير في السينما الأمريكية "[2] ومن خلال هذه المفاهيم البسيطة لمصطلح المخرج، هو الذي يساهم في تمكن الممثل في إجادة التفاصيل في وكما يقال إذا كان الممثل سيد المنصة، والمؤلف سيد النص، فإن المخرج سيد العمل الفني كله وحتى تتبين وظيفته أكثر ينبغي لنا تحديد أهم النقاط التي تبرز وظيفة المخرج في العرض المسرحي.

ب. وظيفة المخرج المسرحي:

لعل أهم هدف يحققه الإخراج الفني، يقوم على أساس تقديم المسرحية إلى الجمهور، فالإخراج والتمثيل والتصميم الأساسي والديكور، الإضاءة، الماكياج والموسيقى في العرض المسرحي، يمثل هدف المسرحية ومعناها، وإذا كان عرض مجموعة من الطاقات الإبداعية من قبل مجموعة من الممثلين الذين يكونون فرقة تتسم بالانسجام، فإن هذا الأمر لا يحدو أن يكون مجرد أهداف بسيطة ثانوية، بالمقارنة مع

1 - مجد الديني محمد بن يعقوب للفيروز أبادي البترازي: القاموس المحيط، ج 1، دار الفكر، بيروت، 1983 ص185.

2 - ماري الياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي. ص 203

الهدف الأساسي ألا وهو السعي إلى تقديم عرض يتميز بالقدرة على تحقيق المتعة والفكرة في آن واحد.

وفن إخراج المسرحية مثله مثل أي فن آخر،لا يتم إلا إذا تشكلت عند الفرد رغبة وحاجة في أن يكون مبدعا، فالمخرج المسرحي بإبداعاته في الإخراج يستطيع أن يتواصل مع جمهور المتفرجين بل يكون عرضة لانطباعات شتى، فيغير في أحيان كثيرة ولأنه مثل أي فنان أخر، يتأثر بما حوله، ويستجيب في مواقف تثيره، ويعمل ساعيا إلى التأثير في الآخرين، فينتج عن متفرجيه ردود أفعال تماثل ردود الفعل لديه.

قد تنصب مهمة المخرج أساسا على أهمية نجاحه في القيام بدوره وأداء مهمته حتى وإن لم يكسب محبتا من من يحيطون به، فالمهم لا يكون حول الطريقة أو الوسيلة.

التي تم بها هذا العرض، وإنما سيكون في قدرته على تحقيق ما يصبو إليه و لعل هذا الهدف لا يتحقق بسهولة، لأنه ليست هناك صيغة تفسيرية ما تمكن المخرج من إتباعها لتحقيق نجاح عرضه، فطاقته وقدرته على التخيل والإدراك هي التي تفصح عن المسرحية وإخراجها أو يحدث العكس.

لقد شهدت السنوات الأخيرة تميزا كبيرا لدور المخرج وهذا عائد لما حققه من نجاحات، حتى أصبح أحيانا يلقب بالمؤلف العرض المسرحي، بل أن بعض العروض أصبحت تعرف بأسماء مخرجيها الكبار وهذا طبعا على حساب دور المؤلف كعلاقة عكسية، بل إننا نسمع ترديد كلمة (موت المؤلف المسرحي) وهذا تأكيدا على أهمية ما يقوم به المخرج لتقديم رؤى ونظرت الكاتب للجمهور. " وفي هذا المقام أشار وأكد **عبد الكريم برشيد** إلى أول شريط الإخراج التي تقوم على ضرورة أن يمتد الحوار بين المخرج والنص فهناك حوار جدلي يقوم على التقابل والتضاد، وتفاعل السلب والإيجاب ولعل ذلك يتأتى بقراءة المخرج للنص مرات عديدة، تم صياغته فهو يقرأ رموزا على الورق، ثم يعيد كتابتها في الفضاء أو داخله، بتوظيف كافة المفردات: الممثل، الحركة اللون الضوء...الخ"[1]، إذ يرى البعض أن الإخراج الجيد يبدأ في النص الجيد، الذي يضعه

[1] حمدي غيت، التكامل المسرحي، مجلة علم النفس، القاهرة، يونيو 1950، العدد 1، ص10

المؤلف بين يدي مخرجه عاملا هذا الأخير على إعادة كتابته باستنطاق كل ما هو صامت في المسرحية وتجسيد و تحريك لكل ما هو ثابت.

ربما يحيلنا ذلك إلى القول بأنه من المحتمل أن يكون الإخراج الجيد من داخل النص لا من خارجه، حيث يخلف لغة جيدة ومفردات متطورة ومسموعة من داخل المفردات اللفظية وفي هذه المرحلة بالذات يحاول المخرج بداية أن يتصدى للمسرحية، أي أنه يعمل على تحديد العناصر الكامنة فيها والتي تجعلها درامية تستحق العرض على خشبة المسرح فيحلل كل عنصر من عناصر الموضوع والحوار والشخصية ويقوم بسبر أغوار الغيم الفردية الدرامية فيها حتى يستغلها في العرض فيكشف بذلك في هدف الكاتب الرئيسي من كتابة المسرحية ويقود متفرجيه إلى الدليل الذي وظفه الكاتب حتى يتمكنوا من معرفة ما تدور حوله المسرحية، و إذا ما فشل المخرج في اكتشاف هذه القيمة (الدرامية)، فإن الأمر سينقلب وسيشوه المخرج قصة المؤلف ويشوه المعنى المقصود بذات المسرحية.

" يرى بعض الدارسين أن المخرج أصبح بحق قائد العمل المسرحي، بل هو الشخص المسؤول عن قوة العرض الفني بشكل العام في المسرح الحديث وهذا لتعاظم دوره.لأنه صاحب الكلمة العليا في اختبار المفردات الفنية لتحقيق رؤيته الإبداعية.

كما انه يمتلك سلطة كبيرة في المسرح حتى قيل(إن العرض ملك المخرج). و حتى يأتي لنا فهم ذلك أكثر ينبغي لنا تحديد أهم النقاط التي تبرز دوره و وظيفته في العرض المسرح.

- اختيار النص وتقرير التغيير المناسب الذي سيجدد شكل العرض.
- التخطيط لإخراج المسرحية بمشاركة العمل مع المؤلف والفنيين ومصممي الديكور والإضاءة و الأزياء.
- قيادة الممثلين وتوزيع الأدوار.
- تصميم الحركة المسرحية.

- القيادة والإشراف على التدريبات والبروفات.
- وأخيرا تكوين الرؤية الإخراجية."[1]

وإذا كانت مهمة المخرج تقوم أساسا على أن يجعل من النص المسرحي المكتوب عملا حيا فوق المنصة باختيار الممثلين، الديكور، الإكسسوار، تصميم الإضاءة الظلال وترتيب حركة الممثلين، فإن العملية الإخراجية ليست مجرد عملية فهم وتفسير للمسرحية، وإنما قد تبدأ بالفهم لتنتهي إلى ترجمة هذا الفهم إلى تكوينات العرض المسرحي وعملية الترجمة هذه عملية الإخراج وبناء العرض المسرحي الكامل مؤسسا على النص المكتوب فن قائم بذاته وله أسسه العلمية ودراساته، لأن مقومات العرض المسرحي لا حصر لها وحتى يتضح لنا مفهوم الإخراج لا بد من تعريفيه لغة واصطلاح.

ج. مفهوم مصطلح الإخراج:

لغة: وكما جاء في المعجم الوسيط: "أخرج فلان: أدى خراجه واصطاد المخرج في النعام.

ويقال: أخرجت الراعية المرتع.

وأخرج الناس:مر بهم عام نصفه جذب ونصفه خصب، والحديث نقله بالأسانيد الصحيحة.

واخرج الشيء:أبرزه"[2]

أما في المعجم الرائد: "خرج، يخرج، خروجا ومخرجا، برز من داخله إلى الخارج"[3]

وخرج في مختار الصحيح: "خرج من باب دخل مخرجا أيضا، قد يكون المخرج موضع الخروج، يقال خرج مخرجا حسنا، وهذا مخرجه.

---

[1] مذكرة تخرج ماجيستار في الأدب العربي الحديث – ثنائية الإخراج في المسرح الجزائري الحديث، نجوى خميسي جامعة باتنة سنة 2009-2010 ص ص : 44-45

[2] - إبراهيم أنيس، عطية صوالحي، عبد الحليم منتصر، محمد خلف الله احمد: المعجم الوسيط مجمع اللغة العربية، الجزء الأول، ط 2، ص 224.

3 - جبران: مسعود، معجم الرائد: معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين بيروت، ط 3، كانون الثاني، 1987 م ص17.

والمخرج بالضم يكون مصدر أخرج، مفعولابه، اسم مكان، واسم زمان يقول(أخرجه).

مخرج صدق وهذا (مخرجه). و (الاستخراج) كالاستنباط، والخرج و (الخراج) الإتاوة و جمع المخرج (أخراج)"[1].

قال تعالى: "أم تسألهم خرجا فخراج ربك خير"[2]

وقال أيضا:"فهل نجعل لك خرجا"[3]

أما الشامل فورد فيه معنى الإخراج كما يلي: "خرج، خروجا، مخرجا، المخرج أيضا موضعه بالضم مصدر أخرجه اسم المفعول واسم المكان، لأن الفعل إذا جاوز الثلاثة فالميم منه مضموم تقول هذا مد خرجنا والمخرج الإتاوة "[4].

أما عن تعريف المفردة اصطلاحا:

جاء في المعجم المسرحي أن مصطلح الإخراج: "مصطلح ظهر مع تبلور العملية الإخراجية كوظيفة مستقلة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ويدل مصطلح الإخراج بالمعنى الواسع للكلمة، على تنظيم مجمل مكونات العرض من ديكور، موسيقى إضاءة، أسلوب، أداء والحركة وصياغتها بشكل مشهدي وهذه العملية يمكن أن تصل إلى حد تقديم رؤية متكاملة للمسرحية هي رؤية المخرج وتحمل توقيعه"[5].

في البداية كان الإخراج عملية ثابتة لاحقة للنص المسرحي تعنى بتحويله إلى عرض، لكنها ما لبثت أن أخذت أهمية أثارت جدل كبير عند الدارسين و النقاد و المهتمين بفن المسرح فهو لا يكاد يذكر في التاريخ القديم للمسرح، ولكنه في المسرح

1 - محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرزي: مختار الصحاح، مكتبة النوري، ص ص171-172.
2 - سورة المؤمنون، الآية 72.
3 - سورة الكهف، الآية 94.
4 - محمد سعيد اسبر، بلال جنيدي: الشامل، معجم في علوم اللغة العربية و مصطلحاتها، دار العودة، بيروت، ط 1 1981، ص120.
5 - ماري إلياس حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص8.

المعاصر يأخذ أهمية خاصة، ويشكل العقل المدبر لكافة عملية الإنتاج المسرحي و انتهاء بالعرض المسرحي الذي تتكامل فيه كل عناصر الظاهرة المسرحية، الكلمة، الممثل الإطار التشكيلي، الديكور، الملابس، الأقنعة، الإكسسوار، الإضاءة، الموسيقى والجمهور. كل ذلك داخل إطار معماري للعرض هو الدار المسرحية أو ببساطة مكان العرض.

ومن خلال هذه التقديم البسيط سنعطي صورة مبسطة للعملية المركبة للإنتاج المسرحي ودور كل المشركين فيها، و بوجه خاص دور المخرج.

في البداية كان الإخراج عملية ثانية لاحقة للنص المسرحي تعنى بتحويله إلى العرض لكنها ما لبثت أن أخذت أهمية جعلتها في بعض الأحيان تكتسب استقلالية كاملة عن النص.

" في اللغة الفرنسية تعني كلمة الميزانسين la Mise en scène حرفيا." (التوضع على الخشبة) وقدم استخدام هذا المصطلح لأول مرة في عام 1920م حيث كان الإخراج وقتها يعني تنظيم التشكيل الحركي للمثلين، تم صار مع تطور مفهوم الإخراج يدل على مجمل العملية الإخراجية ومع ذلك ظلت كلمة ميزانسين الفرنسية مستخدمة في بقية اللغات للدلالة على تشكيل الحركي إلى جانب كلمات أخرى تدل على الإخراج بمعناه لأشمل هناك كلمة أخرى في اللغة الفرنسية كانت سائدة قبل أن يشيع استخدام مصطلح الإخراج هي الإدارة الفنية Régie، ومازالت تستعمل حتى اليوم لوصف العملية المتعلقة بالجانب التقني والإداري، وانتقاء الممثلين، وفي اللغة الألمانية مازال المخرج يسمى Régisseur و على الرغم من أن المخرج كشخص مستقل له وظيفته المحددة لم يعرف إلا في أواخر القرن الماضي و الاهتمام بإخراج العرض المسرحي، وكيفية تقديمه على الخشبة كان موجودا بشكل أو بآخر في المسرح على مدى تاريخه ويدل على ذلك الإرشادات الإخراجية ضمن النصوص، و وجود أعراف مسرحية تحدد أسلوب العرض المسرحي في كل الحضارات التي عرفت المسرح."[1]

د. ظهور الإخراج وتطوره:

[1] ماري الياس و حنان قصلب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1997 ، ص: 218

العرض في المسرح اليوناني القديم كان يقع على عاتق الكاتب، ولذلك كانت النصوص تكتب بناء على شكل المكان والإمكانيات التقنية المتوفرة عندئذ، وقد تحدث أرسطو في كتابه فن الشعر عن ترتيب المناظر و الحيل كجزء من العملية المسرحية، أما في القرون الوسطى في الغرب يبين تاريخ العرض المسرحي أن الاهتمام بتنظيم مسار العرض كان كبيرا، وكان يقع على عاتق شخص واحد يكلف بذلك هو مدير اللعب Meneur du jeu ثم كان يقوم بذلك الكاتب نفسه أو ممثل الأول، أو مدير الفرقة المسرحية أو المعماري والرسام المسؤول عن الديكور، "كما ترافق ظهور الإخراج في نهاية القرن التاسع عشر مع تطور المسرح وتقنياته واستخدام الإضاءة الكهربائية في عام 1880م وأجهزة الصوت المتطور لإحداث المؤثرات السمعية، ومع زيادة عدد قاعات العروض والتغيير الذي حصل في تركيب الجمهور وتنوعه، وذوقه من حيث الإقبال على العروض الباهرة، ومع كل التحولات التي طرأت على أنواع المسرحية. عبر المسرح حقبا و مر بحضارات كان السلوك الإنساني فيها بسيطا إلى غاية ظهور الإخراج في نهاية القرن التاسع عشر مع تطور المسرح وتقنياته، حيث يتصدر الذوق **ساكسن ماينغن** DOG SAX MEININGEN قائمة المخرجين العالميين حيث يعد من المخرجين الذين ساهموا مساهمة كبيرة في تحقيق الواقعية على خشبة المسرح.

"و تؤكد الدراسات التي تناولت فن الإخراج المسرحي، أن ظهور الفرقة المسرحية للدوق **جورج الثاني**، دوق مقاطعة **ساكسن ماينغن** لأول مرة، وإخراجها الدقيق في برلين سنة 1874م هو الميلاد الحقيقي لظهور مسرح المخرج"[1] عمل الدوق

على الإفادة من الخبرات السابقة، التي استحدثها الذين سبقوه ومعاصروه، وتمثلت في إطالة مدة التدريبات، الاعتماد على أداء الممثل، وإلغاء فكرة الممثل البطل (النجم) التي عانى منها المسرح طويلا، ومن اجل تحقيق الواقعية في عروضه المسرحية راح يبحث

1 - د. احمد سلمان عطية، الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، مؤسسة دار الصدق الثقافية العراق، الطبعة الأولى، 2012م-1433هـ، ص23.

عن حلول لتناقض بين المنظر المسرحي المرسوم خلف الممثل و الممثل الحي الذي يتحرك على خشبة المسرح، فاستخدم ديكورا قريبا من الواقع أدخل فيه السلالم والمدرجات ليربط بينه وبين مجموعات الممثلين، وليخلق انسجاما حركيا بينهما بحيث أصبح الوجود الإنساني الحي للمثل على خشبة المسرح – كما يقول **لي سيمونسن** leesimons .

هو الوحدة الأساسية للصورة المسرح"[1] و هو ما يشير إلى فلسفة العرض المسرحي القائمة على أساس حركة الممثل داخل الصورة المسرحية ساعيا وبكل إصرار إلى وحدة هذه الصورة، ومعززا ذلك كله بإدخال طرق أكثر واقعية من السابق في الإضاءة، و من اجل تحقيق الدقة التاريخية التي تميز بها في أعماله، سعى إلى استعمال السيوف و الدروع، و واقيات الرأس التي تستخدم حقيقة في الحروب وأكد استخدام الأزياء و الأثاث والإكسسوارات التي اشترط أن تكون منسجمة مع الواقع منذ الأيام الأولى للتمارين، بعد أن أقدم على تصميمها بنفسه هي الأخرى.

"ولقد كان للذوق أثر كبيرا في المسرح العالمي لاسيما في أرويا بعد أن أذهل المهتمين بالمسرح بابتكاراته الجديدة، سواء في واقعيه المنظر المسرحي، والإضاءة تدريب الممثلين أو الدقة التاريخية في الأزياء والإكسسوارات و هذا ما أفزع لنا عدد من المخرجين المتأثرين به، في كل بلد أوربي زاره و فرقته المسرحية"[2].

ومن المتأثرين بمنهج الذوق **ساكسن ماينغن** في الإخراج، **اندريه أنطوان** ANDRE ANTWAN* الذي ذهب إلى أبعد ما ذهب إليه الذوق، ودعا إلى خلق الإيهام الكامل على خشبة المسرح بعد أن وجد أن المسرح الفرنسي صار بحاجة إلى تغيير شامل، يعم التمثيل، النص، المنظر المسرحي كما حارب مساوئ التمثيل في مسرح الفرنسي التي سادت في القرن التاسع عشر، وتمثلت في الحوارات الطويلة التي ينفرد بها في أغلب

1 - سعد ارشد، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، 1998 م، ص 43 ص43.
2 - ضياء كريم رزيج المشهداني، التجريب وأثره في تطور العرض المسرحي العراقي، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1989، ص37.

الأحيان ممثل واحد، هادفا من خلالها التأثير في الجمهور حيث رفض النجومية وقلل من أهمية المخرج البطل، كما فعل سلفه الذوق، وطلب من الممثل ألا يتحرك على وفق أهوائه الشخصية إنما حسب طبيعة الفعل المسرحي، ودعا إلى معايشة الدور ونادي بالعمل الجماعي، وأصبح على الممثل دراسة عناصر العرض المسرحي كافة و إعداد نفسه إعدادا جيدا، بما في ذلك الجانب التقني والفيزيقي الذي يمنحه القدرة على التعبير، أما عمله مع المنظر المسرحي فقد سعى **أنطوان** إلى تأكيد فلسفة الطبيعة التي تقضي بان الإنسان هو صانع قدره "من أجل ذلك صمم أنطوان خشبة المسرح على هيئة غرفة تحيطها جدران أربعة، الجدار المواجهة للجمهور يكون شفافا، تحل محله ستارة المقدمة، و أطلق عليه (الجدار الوهمي) أو الجدار الرابع وسعى أنطوان لأن يكون المنظر المسرحي أكثر من إطار هرموني موظف لحركة الممثل، فأصبح البيئة التي تعيش فيها الشخصيات حياتها، و وجدي من الضروري أن يبدأ بتصميم المنظر المسرحي أو لا لخلق البيئة التي ستعيش فيها شخصيات، بغض النظر عن طبيعة الأحداث أو الحركات التي ستجري على خشبة المسرح، لأن المكان هو الذي يقرر طبيعة حركة الشخصيات وليس العكس، و أصر على أن يكون هناك تصميم خاص لديكور كل مسرحية جديدة، لأن المنظر عبارة عن بيئة، والبيئة تختلف من مكان لآخر"[1] .

و في الإضاءة كان **أنطوان** يهتم أن تكون اتجاهات مصادر الضوء واضحة كالشمس، والقمر والمصابيح والشبابيك، وعارض وجود الإنارة السفلي لأن اتجاه أشعتها يخالف الواقع، ولم يكتف بخلف الأجواء الداخلية على خشبة المسرح، بل سعر لتحقيق الأجواء الخارجية، سواء كانت عبر الصوت أو الضوء أو الديكور، فاستخدم الأصوات كمؤثرات للتعبير عن الحيوانات مثل العصافير، الضفادع و الصراصير. واستخدم الإضاءة

1 - الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، م س، ص29.

المناسبة لليل والنهار، وكان يفضل استخدام الإكسسوارات الحقيقة على المسرح شأنه شأن الذوق.

ومن المتأثرين بمنهج الذوق **ساكسن ماينغن** المخرج **قسطنطين ستانسلافكي*** حيث قامت منهجيته في المسرح على ركيزتين أساسيتين هما: الركيزة الأولى النص المسرحي والركيزة الثانية الممثل.

"أكدت رؤية **ستانسلافسكي** STANISLAVSKI في الإخراج على احترام عمل الممثل بوصفه الشخصية الأولى التي تبدأ بوضع بذرة العمل ومراقبة تطورها، و نموها لذا كان الممثل عنده سيد المسرح ويعمل على أن يفني نفسه فيه و من خلاله، لأنه أداة التعبير التي يخاطب بواسطتها الجمهور"[1]. "ويرى ستانسلافسكي أن العنصر الآخر الذي ينبثق من الفعل المسرحي بعد (لو) السحرية هو (الظرف المعطاة)، و فيها يتم تقديم الحكاية المسرحية أو عقدتها، أحداثها و قائلها، الفترة التي تحصل فيها الأحداث، زمان الفعل ومكانه رسم الحركة وإخراج، تفسير المخرج والممثلين للمسرحية، مناظر المصمم وملابسه، الأثاث المؤثرات الصوتية...الخ"[2].

أما تعامل ستانسلافسكي مع المنظر المسرحي فيمكن تقسيمه إلى مرحلتين زمنيتين.

"المرحلة الأولى سبقت عام 1906م، في هذه المرحلة، كان ينتهج الطبيعة بشكل متشدد، و يعتمد على المغالاة في عمل المنظر المسرحي، والفخامة في عمل الملابس والإكسسوارات، حتى أن قام رفقة زوجته و مصمم المناظر المسرحية (سيموف)* واحد

1 - كمال عيد، مدرسة الإخراج عند ستانسلافسكي، مجلة المسرح، القاهرة، العدد السادس، يونيو 1964، ص97.
2 - إريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح تروت، الطبعة الثانية، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986، ص221.

* فكتور.أ.سيموف: VICTORA SIMOR ابرز مصممي المناظر المسرحية الذين استعان بهم ستاسلافسكي، حيث صمم المناظر المسرحية لعدد من المسرحيات التي أخرجها ستانسلافسكي ومنها:
- مسرحية الشقيقات الثلاث تشكوف، 1901.

خياطي الملابس، وعدد كبير من الممثلين برحلة إلى مدينة روستوف بارد للبحث عن الملابس و الإكسسوارات التي يحتاجونها لأحد عروضهم المسرحية، و التقوا **بشيلياكوف** الذي أعاد إعمار قصر الكرملين فرحب به في هذه القصور وعشوا فيه عدة أيام فرسموا وصوروا ما في هذا المتحف من كنوز، واشتروا في طريق عودتهم عددا أخر من العباءات و المعاطف و الأحذية.

المرحلة الثانية: مرحلة ثلث عام 1906م وفيها أنتج **ستانسلافسكي** الواقعية النفسية بشكل مدروس دراسة علمية، وكان ابرز مصممي المناظر المسرحية الذين استعان بهم في هذه المرحلة هو **ايكوروف** V.E.EGOROV** "[1] .

كان **ستانسلافسكي** يرى أن المناظر المسرحية لابد أن توجه في خدمة الفكرة الأساسية للمسرحية، لتوضيحها وإيصالها للجمهور، لذلك فإن من واجب مصمم المناظر المسرحية أن يساعد الجمهور على فهم كل ما يريد من ألوان و تخطيطات ضمن المنظر المسرحي، ولما يخدم الفكرة الأساسية. واعتبر أن دور المنظر المسرحي سيكنون مكملا للعرض، حيث أصبح للمنظر المسرحي عند **ستانسلافسكي** دور خاص، أي أن الممثل بدأ الإفادة من وظائف المنظر المسرحي على المسرح، إذا انه لا يتحرك من مكان إلى أخر إلا لقصد، أو لسبب مصوغ معين، وإلا فأن حركته تبقى من دون تفسير، وهذا يغاير ما سبق، وعلى ضوء ما قام به هؤلاء المخرجين في تطوير حركة الإخراج و المناظر المسرحية و

- مسرحية سلطان الظلام لتسولستوي، 1902 م.
- مسرحية (الحضيض) لغورطي، 1902.
- مسرحية ستان الكرز تشيكوف، 1904.

** صمم ايكروف عددا من المناظر المسرحية للمخرج ستانسلافكس منها:
- مسرحية لعبة الحياة لـ رك هامسون، 1907 م.
- مسرحية الطائر الأزرق لـ مستر لينيك، 1908 م.

1 - عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل، الموصل، مديرية دار الكتب للطباعة و النشر، جامعة الموصل 1988 م، ص 126.

دفعها إلى الأمام في خلق طرائق جديدة ومبدعة، ساعدت المخرجين الآخرين في شتى أنحاء المعمورة في الاستفادة من إبداعاتهم الفنية المختلفة ولعل من أبرزهم:

أدولف آبيا ADOLLF ABIYA*: دعا آبيا أن يكون المخرج سيد العمل المسرحي الذي يمتلك كل خيوط العمل المسرحي بيده، و مبعث هذه الدعوة التي آمن بها، هو المسرح الإغريقي الذي كانت الدراما الذي كانت الدراما فيه لا تنقسم بين التأليف والإخراج، بل كان المؤلف هو المخرج و هو ممثل أيضا، فضلا عن رؤيته في مهمة المخرج التي صارت تكمن في قيامه بدراسة النص دراسة طويلة و اختيار التصاميم المناسبة للمنظر و المعدات المسرحية، و الإشراف على تنفيذها بشكل دقيق"[1].

"و يرى آبيا أنه على المخرج أن يتناول نصا مسرحيا حديثا، إذا أراد أن يخرج عملا ما، ليتيح له هذا النص فرصة استغلال المنظر المسرحي، و الإضاءة و الموسيقى و الحركة و غير ها من عناصر العرض المسرحي الأخرى، لأن في اختيار مثل هذه النصوص، تسجيل لدرجة الرقي الفني التي بلغها المسرح"[2] .

كما يرى أن عملية الإخراج هي السعي الدائم لبعث الحياة المسرحية في نص درامي مكتوب، يعمل فيه المخرج على تحديد مساحة زمنية يتم ضمنها إخراج نص بالوسائل البشرية المتوافرة، و العناصر المسرحية الآلية و التكنيكية التي يمتلكها، و قد يهدف آبيا من وراء هذه النظرة الحديثة للعملية الإخراج، إلى خلق أعمال مسرحية نموذجية و مثالية، تجذب المشاهد عن طريق ما تحتويه من مادة ساحرة و جذابة فتحقق بواسطته قوة فنية توحد العمل هي المخرج الذي سيسيطر على جميع العرض المسرحي و قلل من أهمية

1 -د. احمد سلمان عطية، الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، م س، ص 42.
2 - محمد طيب الحسيني أدولف آبيا و الإخراج المسرحين مجلة المعرفة، دمشق، العدد 28 ، سنة الثالثة، حزيران 1964 م، ص ص94-95.

الكلمة حيث قال: "لقد صرنا إلى درجة من التدهور تجعلنا ننظر إلى الكلمة على أنها أهم من حياة، بل و من العمل الفني نفسه في بعض الحالات الخاصة"[1].

كما اعتبر أن الممثل صانع الفعل الدامي في العرض المسرحي حيث دعا أن تكون عناصر العرض كافة في خدمة الممثل.

اهتم **آبيا** بالديكور الضوئي و اعتبر أن استخدام الديكورات الحقيقية عبأ ثقيل على العاملين في المسرح سواء من ناحية صعوبة تبديلها بين المشاهد، أو احتياجها إلى مخازن واسعة للخزن حيث استطاع من خلاله أن يخلق على المسرح أشكالا زخرفيه و مناظر مسرحية ذات أبعاد رمزية و تعبيرية كانت تسهم إلى حد كبير في خدمة الفعل المسرحي الذي ركز عليه كثيرا، و رفض الواقعية على المسرح كما أرادها الطبيعيون الذين أسرفوا في استخدام كافة الوسائل لتقريب الأشياء كما هي موجودة في الطبيعة إن شعار **آبيا** هو "لا تجسد الواقع على المسرح و لكن أوح به فقط"[2] ، كما استطاع **آبيا** أن يجعل من الإضاءة عاملا مهم في إشارة العواطف و الأحاسيس بما تخلقه من مؤثرات نفسية في جمهور المتفرجين. فالألوان المختلفة و الظلال المتدرجة تزيد من قيمته الجمالية و العاطفية لدى المشاهدين، كما سبق الذكر و باعتبار **آبيا** أن المخرج هو سيد العمل

المسرحي أبى **إدوارد جودون كريدج** JORDEN KRIDJ * أن يشاطره الرأي حيث اعتبر أن المخرج يستحق الدور الرئيسي في قيادة العملية الفنية فلقد أراد من المخرج أن يكون ساحرا، أو كيميائيا للمسرح و أكد **كريدج** أهمية دور المخرج و حضوره الفني بوصفه شخصية واسعة المعرفة، ملمة بالكتابة المسرحية، و التأليف الموسيقي و بفن العمارة المسرحية، و فن الرسم و غيرها من الأمور الفنية الأخرى، متجاهلا في الوقت نفسه الملاحظات التي سطرها المؤلف المسرحي على النص سواء في تحديث نوع الحركة أو نوع الأزياء المطلوبة أو تحديد المكان أو طبيعة الإضاءة المستخدمة أو شكل المناظر المسرحية.

---

1 - أوديب أصلان، فن المسرح، تر: سامية أحمد أسعد، ج 1، بيروت، أيق للطباعة و النشر، ص 363.

2 - محمد طيب حسيني، أدولف آبيا و الإخراج المسرحين ، م س، ص 96.

"كما قام بتقسيم المخرجين إلى نوعين:

1) المخرج هو منفد العمل المسرحي من الطراز الأول (حرفي) الذي يلتزم بكل ما هو موجود في النص المسرحي، مستعينا بالمؤلف نفسه، و بالممثلين و مصممي المناظر و الأزياء و غيرهم من الفنيين.
2) المخرج الفنان الملم بأسلوب العمل الفني و الذي يبدع و يبتكر، و يختار الحركة و الكلام و الخطوط و الألوان و الإيقاع المناسب بنفسه لكل مشهد، و هذا هو النوع الذي يفضله **كريدج** من مخرجين"[1]

اهتم **كريدج** بفن التمثيل الصامت (البانتوميم) الذي يعتمد الإشارة و الحركة و الخيال حيث توقع أن زمن النص المكتوب سينتهي، كما آمن بأن زمن الكلمة المكتوبة سينحصر على خشبة المسرح و آمن أيضا أن المسرح سيستغني عن الممثل، حيث قام **كريدج** باستبدال الممثل بالدمية السوبر ماريونت super marionnette التي تملك فضيلتين: الأولى أنها طيعة، و الثانية أنها صامتة لا تجادل، أما الفضاء المسرحي فقد

أولاه **كريدج** اهتماما كبيرا فراح يركز على فخامة المنظر المسرحي و ضخامته و ينفذ تصاميمه على أساس أن هذا المنظر هو المفسر لمضمون النص الذي تناوله كمادة للعرض، لذلك عده من العناصر الفاعلة و المهمة وأكد ضرورة أن يكون الديكور منسجما مع أفكار المؤلف لخلق تكوين مسرحي جيد، مما حدا به إلى الاهتمام بالفنون التشكيلية حيث كان يقوم بنفسه بتصميم مناظره المسرحية، متجاهلا أن يكون النص هو المصدر الوحيد لوضع تصاميمه حيث يقول "إنني لا أرضى لمناظري أن تكون الرواية هي مصدرها الوحيد، بل ينبغي أن يكون هذا المصدر هو مناحي الفكر الشاسعة التي تثيرها الرواية في خيالي أو الروايات التي نفتها في الشاعر نفسه من قبل"[2] حيث كان ينصح المخرجين

1 - ادوارد جوردن كريدج، في الفن المسرحي، تر: دريمي خشبة، الطبعة الثانية، القاهرة، مكتبة الآداب و مطبعتها بالحماميز، 1960 م، ص 73.
2 - أوديت أصلان، فن المسرح، الجزء الثالث، ص 687.

الآخرين، أن يكونوا هم المصممين، و ألا يسمحوا لأحد من مصممي المناظر و الرسامين أن يضعوا تصاميم أعمالهم كما فعل هو نفسه، فيعملوا على تحديد الخطوط و الألوان، و الكتل و الأشكال. "حيث ابتكر طريقة جديدة في تصميم المناظر المسرحية التي دعاها بالشاشات أو (السكرين screen) و هي عبارة عن جدران متحركة يمكن ربطها ببعضها لتكوين صورة المنظر المطلوب، و أنا أتفقد مع رأي الناقد **لي سيمونسن** في أن تصميمات **كريج** كانت غير عملية، نظرا لتجاهله الكامل لمبدأ النسبية"[1] و مثال على ذلك نتناول المنظر الذي صممه **كريج** المسرحية هملت **لشكسبير** فقد امتاز هذا المنظر بالستائر العالية المشدودة على بكرات لتسهيل حركتها و تبديلها في أثناء العرض، بيد أن هذه الفكرة لم تنجح من الناحية العلمية، فاستبدلت بالستائر المغلقة و استعمل **كريج** اللون ليرمز وبدلالات تعين المشاهد على معرفة ما يدور فمشهد القصر الملكي كان يكسوه بالستائر الذهبية، ليرمز إلى التسرف و الإفراط في البذخ حيث فساد السلطة في ذلك القصر، أما الأزياء فقد اهتم بها، بوصفها مكملة للشكل الذي

دكان ينشده مؤكدا أن المخرجين الآخرين عليهم أن يصمموا بأنفسهم أزياء عروضهم المسرحية، لأن المخرج من وجهة نظره، هو المسؤول عن إنهاء عملية تصميم الملابس أما الإضاءة فهي عند **كريج** أحدى العناصر المهمة و الضرورية و المكملة للعمل المسرحي لذلك سعى إلى إيجاد طرق جديدة في استخدامها و تطويرها بابتكار أساليب فنية تساهم في تفسير أعماله الفنية و توحي بالأجواء المطلوبة كما دعا إلى إزالة الأضواء الأرضية للحافة الأمامية للمسرح لأنه لا مبرر لبقائها بعد التطورات الجديدة التي حدثت في فن الإضاءة يقول: " ... ما علينا إلا أن نزيل الأضواء الأرضية من جميع المسارح و بأقصى ما يمكن من السرعة."[2].

1 - جيمس روس، إيفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ص43.

2 - أدورد جوردن كريج، في الفن المسرحي، م س، ص 187.

و من المخرجين الذين ناصبوا الدراما الطبيعية و الواقعية العداء **فسيفولد ما يرهولد*** فمنذ أن ترك مسرح موسكو الفني عام 1902م ليبدأ نشاطه المستقل، راح يبحث عن وسائل جديدة من الأشكال المسرحية التي تتجنب مطابقة الواقع، حيث أسس عام 1905م الأستوديو التجريبي بمساعدة المخرج **ستانسلافسكي**، و الذي أطلق عليه (ستوديو بوفارسكايا) و قد طمح **مايرهولد** من كل ذلك إلى خلق مسرح يكون بديل عن المسرح الواقعي، و يهيأ المناخ المناسب للمتفرج لإطلاق قدراته التخيلية، فسار العمل فيه على مبدأ (الأسلبة) و هذا المبدأ يرفض مبادئ مدرسة الذوق **ساكسن ماينغن** و بالتالي مبادئ مسرح موسكو الفني، فأوجد **مايرهولد** وسائل تعبيرية جديدة، أدخلها على مسرحه محطما بذلك نهج الواقعية و الطبيعية، فأدخل الآليات المتحركة الجديدة و السينما و الراديو، و استعان بالتكوينات العارية بديلا عن المنظر المسرحي المألوف.

"و عن إعداد الخطة الإخراجية يرى **ماير هولد** أنه ليس من حق المخرج إعداد خطته بكل تفاصيلها، و بوقت سبق فيه التمارين مع الممثلين فالعرض المسرحي لا يولد إلا عندما نقبل على الفرقة المسرحية، و نواجه مبادرات الممثلين العديدة"[1] .

و قد عد الممثل العنصر الرئيسي على خشبة المسرح و نادى بأن تكون عناصر العرض المسرحي الأخرى في خدمته، أما الموسيقى فيذكر **مايرهولد** أن للموسيقى مكانة بارزة في عمل المخرج، و إذا لم يكن موسيقيا فلا يمكن أن ينظم عرضا مسرحيا حقيقيا لأن المخرج الموسيقي هو الذي يستطيع أن يبني عرضا موسيقيا مسرحيا جيدا و الموسيقى مهمة أيضا في عمل الممثل، أما المناظر الموسيقية فتمثل نظرة **مايرهولد** الفلسفية في أن لا يدع المتفرج متأمل للعرض فقط، إنما مبدعا أيضا حيث أطلق عليه اسم المبدع الرابع حيث غير في طبيعة المناظر المسرحية بمفهومها الواقعي المألوف، و زاد من أهمية الأثاث و الملحقات على خشبة المسرح، و رفض نقل أو تصوير المنظر المسرحية حسب الصور الفوتوغرافية المأخوذة عن الطبيعة فهو يرى "أن المخرج ليس بحاجة للاهتمام

1 - فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي، الجزء الثاني، ص ص 226-227.

بإعادة الخلق الدقيق للخصائص المعمارية، و يمكن أن يقوم بإخراج مسرحية أصلية لمسرح قديم في تكوين حر و بروح المشاهد البدائية لدى توافر شرط ضروري في الإخراج و هو أن يأخذ من المشاهد القديمة جوهر الخصائص المعمارية الملائم لروح المسرحية التي يخرجها"[1].

كما أيد **مايرهولد** رأي لحل من **آبيا** و **كريج** رفضهم أن يقف الممثل ذو الأبعاد الثلاثة و خلفه ديكورات مسطحة، و رفضهم رسم المنظور على خشبة المسرح تأيدا كاملا، كما قام بإدخال آليات متحركة و استعان بالتكوينات العارية عن المناظر المسرحية كما استعمل في بعض مسرحياته الستائر بدلا عن الديكورات التقليدية و جرب أن يبقي أنوار الصالة مضاءة مثل أنوار الخشبة، رفضه المغالات في استخدام الألوان المتعددة و عده سخفا، و كان رأيه أن تصبغ الديكورات بلون أو لونين يتخللها أي لون آخر على التضاد.

" و يرى ضرورة أن تدرس خطة الإخراج من قبل المخرج و مصمم المناظر المسرحية سوية و قبل بداية العمل، أن يبدأ العمل مع الممثل و قد أقيم البناء الأول بحجمه المطلوب"[2].

وهناك مخرجون آخرون لم أتطرق إلي دراستهم تفصيليا, لأنهم من المتأثرين بالمخرجين الدين سبقت دراستهم, أو من تلامذتهم و سأقتصر علي ذكر أبرزهم علي سبيل المثال لا للحصر.

" ففي روسيا نجد المخرج **الكساندر تاييروف** A.J.TAIROV(1885-1950)م الذي أسس مسرح الغرفة أو مسرح الصغير في موسكو, وحقق فيه أفكاره الإصلاحية, إذ كان هذا المسرح حقلا لتجاربه مع الممثلين.

1 - فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي، م س، ص 160.

2 - الاتجاهات الإخراجية الحديثة و علاقتها بالمنظر المسرحي، م س، ص 72.

والمخرج الروسي **جيورجي توفستونوجوف** GEORGY TOVISTONOGOV 1915م الذي عرف عنه استعانته بعلم النفس الحديث كثيرا في الإخراج المسرحي حتى ارتفع بمسرحه إلي المستوي العالمي.وهو من المخرجين والمعلمين المسرحيين الدين ينتصرون لكلمة المؤلف المسرحي.

والمخرج الروسي **يوجين فاختانكوف**(1883-1922)م صاحب الواقعية الفانتازية الذي جمع بين واقعية ستانسلافسكي و طرازية مايرهولد. ويعد من المنادين ببقاء المخرج أمينا علي النص مع تأكيده دور المخرج في إضفاء روح العصر علي النصوص.

والمخرج الروسي **اناتولي افروس** ANATOLI VA.S.EFROS 1925م احد تلاميذ ستانسلافسكي المخلصين الذين اتبعوا منهجه بكل دقة. وتميز باعتماده علي الارتجال في تدريباته مع الممثلين, وببراعته في التحليل الدرامي. واستخدامه الصور التركيبية في عناصر الإخراج. و تأكيده علي العناصر الرمزية أيضا.

والمخرج الروسي **يوري ليوبيموف** YURI LIUBIMOV 1917م الذي درس في ستوديو فاختكوف, واشتهر بإخراجه مسرحية (الإنسان الطيب من ستشوان) لبرتولد بريخت, جامعا في إخراجه لهده المسرحية بين أساليب الارتجال الحديثة وبين المسرح الملحمي."[1]

"و في ألمانيا يمثل المخرج **اوتوبراهم** OTTO BRAHM (1856-1912)م مرحلة هامة من مراحل المسرح العالمي, فقد برع في إخراج المسرحيات الطبيعية. وكان جل تركيزه ينصب علي الإنسان. ولم تقتصر براعته في إخراج المسرحيات الرمزية أيضا بيد أن اسمه ارتبط بالمسرحيات الطبيعية أكثر.

وهناك أيضا المخرج **اولترفلزنشتاين** WALTER FELSENSTEIN 1901م الذي بذل جهودا فنية كبيرة لتطوير المسرح الموسيقي الواقعي المعاصر, مؤكدا علي أن ما يحدث في الدراما هو نفسه ما يحدث في الدراما الموسيقية أو الأوبرا, وبخاصة من ناحية المناظر المسرحية . بل لعل الأمر يتطلب في الدراما الموسيقية دقة أكثر وحزما اشد وحاجة أكثر لتواجد كل قطع المناظر المسرحية و الإكسسوارات منذ جلسات التدريب الأولية التي يقودها قائد الاوركسترا السيمفوني .

[1] المصدر السابق، ص : 91

والمخرج **مانفريد فيكفيرث** 1929م الذي عمل عضوا في مسرح البرلينرانسامبل في برلين الشرقية منذ عام 1951م بعد أن تعرف علي برتولد بريخت وتعاقد معه. وبعد وفاة بريخت عام 1895 م أصبح مخرجا أول لمسرح بريخت, وشارك في إدارة المسرح مع هيلينا فايكل زوجة بريخت حتى وفاتها. ويعد هدا المخرج احد الأركان المهمة في الإخراج في مسرح بريخت المعاصر."[1]

" والمخرج **بينوبيسون** BENNO BESSON 1922م السويسري الجنسية, الذي يعد اقرب تلامذة بريخت إلي مدرسته الفنية. إذ كان يدعو إلي إخراج أعمال بريخت على طريقة إخراج بريخت نفسه دون تغيير, ولا يجوز الحياد عنها.

وفي الولايات المتحدة الأمريكية يظهر لنا المخرج **لي ستراسبرج** LEE STRASBERG 1901م الذي شارك مع مجموعة من زملائه في تأسيس مسرح الجماعة THEATRE GROOP لنشر تعاليم طريقة المخرج الروسي ستانسلافسكي. ويتصف لي ستراسبرج بقبوله مبدأ التجديد الدائم وعدم التوقف أمام التطور الحتمي في فنون المسرح, و البحث عن صيغ جديدة ملائمة للعصر.

والمخرج الامريكي **ايليا كازان** ELIA KAZAN 1909م الذي تميز منهج الإخراج عنده بإظهار البراعة والقوة في شكل العروض المسرحية, و أسس عام 1947م بمعاونة زميله شيريل كرافورد ولي ستراسبرج (ستوديو الممثلين ACTORS STUDIO) وتبني طريقة ستانسلافسكي في إعداد الممثل." [2]

والمخرج الأمريكي **هارولد كلارمان** HAROLD CLURMAN 1901م الذي تتلمذ علي يد المخرج الفرنسي (جاك كوبر), و أسس مسرحا تجريبيا أطلق عليه اسم (مسرح الجماعة GROUP THEATRE), و ألف كتابا بعنوان (سنوات التوهج).

والمخرج الأمريكي **آلان شنايدر** ALAN SCHNEIDER 1919م الذي قاد مسرح الحلقة (المسرح الدائري) في مدينة واشنطن عام 1951م و تأثر كثيرا بمسرح بريخت فدرسه وتعرف علي منهجه, وتخرج العديد من مسرحياته.

---

[1] سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر م س، ص : 50

[2] الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، ص : 92

وفي انكلترا نجد المخرج المسرحي الانكليزي **تشارلس مارويتز** CHARLES MAROWITS 1926م الذي يعد من المخرجين التجريبين, وشارك مع المخرج (بيتربروك) في إنشاء الأستوديو المسرحي في احد النوادي الانكليزية. ويعتمد تجريبه علي فن الكولاج (COLLAGE) أي تجميع عدد من المشاهد المختلفة من عدة مسرحيات وتمثيلها, لأحداث تأثير فني معين.

" والمخرج الانكليزي **بيترهول** PETER HALL 1930م الذي سعي وبالتعاون مع المخرجين (بيتر بروك) و (ميشيل سان دينيس) إلي إعداد خطة تستهدف النهوض بالمسرح الانكليزي اعتمدت علي التطوير والتحديث.

وفي بولندا ظهر المخرج المسرحي (تاديس كانتور TADEUS KANTOR 1915م) الذي سعي إلي نقل الكثير من أفكار الطليعيين التشكيليين في الفنون الجميلة, خالقا اتحادا لا ينفصم بين فن المسرح والفن التشكيلي, وليؤسس بعد ذلك المسرح المستقل الذي قدم فيه عروضا تحمل فكر العصر ونزعاته

وفي المجر نجد المخرج المسرحي مارتون اندرا MARTON ANDRA(1917-1975) م الذي تعلم علي يد المخرج (ماكس راينهاردت) و تأثر به, مثلما تأثر أيضا بالمخرج الفرنسي (جان فيلار) لا سيما في ضرورة التحضير الفني للمخرج. وتظهر في اعماله صوفية المخرج الانكليزي (جوردون كريج) وبخاصة تعامله مع الممثلين . كما يظهر تأثره بنظام مدرسة ستانسلافسكي في أعماله ولكن بكثير من التطوير. وقد ادخل أندرا ما يعرف ب فنية الصياغة الفكرية علي فن الإخراج الحديث في المسرح." [1]

وهناك تجارب مسرحية مختلفة ظهرت في مناطق متفرقة من العالم, منها مسرح الواقعة او المسرح الجديد الذي أسسه (جون تيج) . و المسرح الحي الذي أسسه كل من (جوديث مالينا وجوليان بيك). والمسرح السري و مسرح المقهورين و مسرح الشمس وغيرها من تجارب عالمية اخري.

[1] المصدر السابق ص ص : 93-94

ه. تطور الإخراج في المسرح العربي:

لقد كان لإنتشار المسرحي الأوربي في مصر عن طريق العروض المسرحية و عن طريق البعثات العلمية دور في تطور المسرح العربي المصري و من تم أدى تأثر المسرح السوري عن طريق التبادل الثقافي بالإضافة بوادر التغيير الواقع السياسي و الاجتماعي الذي شهد ته البلاد العربية مما أدى إلى تفاعل بين الثقافة العربية العالمية و ظهرت التجمعات الأدبية التي ساهمت في خلق جو من الصراع الفكري بين مختلف الاتجاهات النقدية.

تأثر العرب بالغرب و انعكس ذلك في بعض الأعمال بمختلف أشكالها فإن العملية الإخراجية العربية تطرح هي الأخرى كعنصر ملازم للمسرح و يكاد لا ينفصل عنه على اعتبار على أن هذا الطرح سيوضح طبيعة العلاقة بين المخرج العربي و المخرج الغربي من خلال تطور الإخراج عن طريق ما يسمى بالعرض و ذلك باهتمام بكافة التفاصيل، و بعض الدراسات تؤكد " أن المسرح العربي لم يكن بحاجة فعلية لإخراج بشكله الحديث م هذا قبلا في بداياته لأن الإلقاء كان العنصر الأساسي في التمثيل على الخشبة"[1]

ففي مصر مثلا عرفت العملية المسرحية تطورات لا بأس بها "بفضل اجتهادات و اقتباسات د. **يعقوب صنوع** سنة 1870 م و **أحمد أبو خليل قباني** الذي ترك سوريا و هاجر إلى الإسكندرية سنة 1884 م بعد عامين من الاحتلال الإنجليزي"[2]

و قد اعتمد المخرجين العرب في البداية على الترجمة و الاقتباس من المسرح الفرنسي حتى أصبح يلقب (يعقوب صنوع) (موليير مصر) و استطاع أن يؤسس بعض الفرق المسرحية مثل فرقة (حداد قردامي) و (اسكندر فرج) .، ليتعدى هذا الفن القاهرة و الإسكندرية إلى بيروت و دمشق و تونس و المغرب و الجزائر التي عرفت المسرح عن طريق الفرق المسرحية الزائرة.

[1] حمدي الجبيري، المخرج العربي ناقلا ومبدعا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1992، ص : 43

[2] محمد يوسف نجم : المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت – لبنان - ط 3، 1980، ص : 27

"و يعزى إلى **جورج أبيض"** في المرحة التالية لهؤلاء الرواد إنتاج أول عمل مسرحي بشكل يقترب في المفاهيم العلمية و ذلك بعد عودته من البعثة التي أوفده إليها الخديوي لدراسة المسرح في فرنسا سنة 1910 م حين بدأ الميزانسين (الحركة) على أسس تخطيطية و مرتبة فأصبح هناك تخطيط و توزيع عام للمسرحية لا يخرج عنه الممثلين

و هنا يمكن أن نكشف عن أهم إنجازات **جورج أبيض** كرائد في العالم المسرحي العربي المصري و قد استعان هذا الأخير بكل من **عزيز عيد** و **زكي طليمات** فيما بعد للقيام بالإخراج ليتفرغ هو للتمثيل في العديد من المسرحيات مثل **عطيل** و **أديب** و قد نبغ **عزيز عيد** في التمثيل و الإخراج بل و يعتبره **سعد أردش** "شيخ المخرجين في المسرح المصري، و في المسرح العربي" [1]

ولقد عرفت البلاد العربية ظهور العديد من الشخصيات المسرحية التي اهتمت بالإخراج، و لأن مصر، اضطلعت بهذا الأمر و سعت إلى تحقيقه ليعم العالم العربي ككل فقد انعكست ظروف المرحلة في كتابات بعض الأدباء و في إخراج الكثير ممن درسوا و أوفدوا بالمدارس الغربية أمثال **سعد أردش** و **كرم مطاوع** اللذان عادا من إيطاليا و غيرهم ممن ساهموا بإنجازاتهم في تطوير آليات التعليم و التدريب بمعهد الفنون المسرحية سواء على المستوى النظري أو التعليمي، و خاصة تطوير فن الإخراج المسرحي عن طريق نقل أحدث المناهج و أساليب الإخراج العالمية، فماذا عن الجهود الفنية لهؤلاء المخرجين و ما هي أهم سماتهم في ذلك ؟

[1] سعاد ابيض، جورج ابيض، المسرح المصري في مائة عام، دار المعارف، القاهرة، 1970، ص121

يقول **علي الراعي** معلقا على هذه الحركة الشاملة التي اجتاحت الحيات المسرحية آنذاك "و بفضل هذه العناية المتعددة الأطراف أصبحت الفنون المسرحية و فنون الأداء عامة هي مركز الثقل في ثقافة البلاد و في فنونها"[1] ، و يؤكد هذا الرأي قول **نجيب سرور** المؤلف و المخرج و الممثل المسرحي " إدا أردنا أن نضع ليدينا على اتجاهات الإخراج عندنا فإننا نستطيع أن نميزها و بصعوبة شديدة وذلك نظرا لصغر سن المخرجين الشبان أي حداثة عهدهم بالتجربة المسرحية ثم عدم استقرار أغلبهم على اتجاه واحد في الإخراج إنها بالنسبة لهم فترة تجريب".[2]

لعل الظروف التي عاشها المجتمع المصري في سنوات السبعينات هي التي فرضت على بعض المخرجين في تلك الفترة عرض أعمال تتناول قضايا الالتزام السياسي و الاجتماعي و ظهر ذلك في أعمال العديد من الرواد ممن سبق الإشارة إليهم إضافة إلى **أحمد زكي** الذي أتاحت له الخبرات و المواقع التي احتلها العديد من الخبرات التي مكنته فيما بعد في اتساع آفاق تجريبية و متابعته المستمرة لما يحدث على خريطة المسرح العالمي، فقد اطلع هذا الأخير على مختلف الاتجاهات التي تتعلق بالمسرح بشكل عام و الإخراج بشكل خاص الذي اتخذ من الفلسفة الماركسية عقيدة سياسية و فكرة داعمة و قد قدم الألماني **بيترفارس** مسرحيتين هما "الغول و مارا ــ صاد و قد عبر عن اتجاه قائلا "لما كنت لا أمن بأي نظام من نظم المجتمعات السياسية القائمة، فإني لا أجرؤ على تقديم واحد منها على سبيل المثال إنني أنتمي إلى طريق ثالث، لا أرضى به هو الآخر و ربما بممارستي للكتابة سوف أكشف مكاني أنني أكتب لكي أكشف أين أقف"[3]

لعل أبرز سمة لدى هؤلاء و غيرهم من المخرجين أن لا يتسع المجال لذكرهم و هم **سعد أردش، كرم مطاوع، أحمد زكي** هي اعتمادهم الكامل على عملية المفاهيم المسرحية و دراسة الأساليب مع محاولة تطويرها بما يتناسب مع الواقع الذي يعيشون فيه

[1] سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، مصدر سابق، ص : 24
[2] نجيب سرور، المسرح المصري 1952 – 1966 دراسة شاملة، مجلة المسرح، القاهرة 1966، ص : 55
[3] أحمد زاكي اتجاهات المسرح المعاصر، مصدر سابق، ص : 170

و هي أساليب ظهرت مع أعمال هذه الرموز البارزة في فضاء المسرح العربي و الذي اتخذناهم كنموذج هذه المرحلة، فهؤلاء جميعا درسوا و تفاعلوا، و تأثروا أيما تأثير برواد

الإخراج الغربي فانعكس ذلك في طرائق التعبير و أساليب الإخراج التي اصطبغت بالروح العربية و تمثلت بذلك العالم العربي في ما بعد و تباينت أساليب إخراج متعددة
في كل من العراق، تونس، المغرب، الجزائر و الكويت. و كانت مصر هي حلقة الوصل و منهلا للجميع.

و. الإخراج في المسرح الجزائري

مما لا شك فيه أن الاختلاف القائم حول تحديد بداية المسرح الجزائري، بات أمرا شغل بال الكثير من الدارسين و النقاد، فقد تعددت الآراء حول هذا الأمر و سنحاول التطرق إلى بعض الدراسات للمهمتين بهذا التأصيل لنبين مواطن الاختلاف و البداية ستكون لـ:

- **محمد مصايف** الذي اكتفى بذكر بدايته الأولى التي هي بداية العشرينات من هذا القرن التي تلت زيارة **جورج أبيض** للجزائر و في هذا يقول "لكن هذا لا يمنعنا من ملاحظة ظهور المسرحية الجزائرية في هذه الفترة كما ظهرت مقالة الأدبية و النقدية قبيل الحرب العالمية الثانية".[1]

- **عبد الله الركيبي** في كتابة تطور النشر الجزائري الحديث (1830 -1974)م رأى أن بعض الباحثين يرجحون سنة 1926 م كبداية فعلية للمسرح الجزائري إذ يقول "غير أن الباحثين يكادون يجمعون على أن إنطلاق المسرح الجزائر بدأ في سنة" [2].

[1] محمد مصايف : النشر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1983م، ص : 116
[2] عبد الله لركيبي، النشر الجزائري الحديث 1830 – 1974، ص 214.

- **أحمد البيوض:** أما أحمد بيوض فذهب في كتابه الموسوم (المسرح الجزائري نشأته و تطوره) (1926 – 1989)م إلى تحديد تاريخ الإنطلاقه الفعلية للمسرح الجزائري لسنة 1926 م و قرن بدايته الأولى بالمؤسس **علي السلالي** المدعو علالو الذي اتخذ

من اللغة المحلية وسيلة لإيصال مضمون المسرحية للجمهور و في هذا يقول "إن المسرح الجزائري لم ينشأ سوى عام 1926 م على يد **على سلال** المعروف بـ (علالو)"[1].

- **أبو القاسم سعد الله** : أما عن **أبوا القاسم سعد الله** فلم يحدد في كتابه (تاريخ الجزائر الثقافي(1830 - 1954) م تاريخا معينا لبداية المسرح الجزائري بل اكتفى بتحديد فترة العشرينات و في هذا يقول "يكاد اللذين كتبوا عن المسرح الجزائري يتفقون على أن تاريخ ميلاده هو مرحلة العشرينات من هذا القرن"[2].

و كما نلاحظ من خلال عرض آراء الدارسين اختلافا واضحا في تحديد تاريخ معين يمكن عده انطلاقة فعلية للمسرح الجزائري .

و لعل مسرحية جحا التي ألفها علالو" هي أول مسرحية أعلنت بداية المسرح الجزائري كفن ثقافي له طابعه الخاص ، و عرضت هذه المسرحية سنة 1926م بقاعة الكورسال بباب الواد (الجزائر العاصمة). ولقد مر المسرح الجزائري بعدة مراحل ظهر خلالها عدة أعلام مسرحية أمثال رشيد القسنطيني ، محي الدين بشطارزي و في هذا يقول بوعلام رمضاني " أما أشهر رجال المسرح في هذه الفترة فهم رشيد القسنطيني الذي تعلق به الجمهور، حتى قيل عنه شابلين الجزائر، و إلى جانب القسنطيني كان هناك علالو و هناك

[1] أحمد بيوض : المسرح الجزائري نشأته وتطور 1926 – 1989، منشورات الجاحظية، الجزائر 1998 م، ص ص : 175 - 176
[2] او قاسم سعد الله : تاريخ الجزائر الثقافي 1830- 1954، دار الغرب الاسلامي، بيروت، لبنان، ط 1، ج5، 1998، 416

شخصيات أخرى تتمثل في محي الدين بشطارزي "[1] و قد تنوعت مضامين المسرحيات فمنها المسرحيات الاجتماعية خاصة تلك التي يعاني منها المجتمع الجزائري منها : قائد النساء ـ وفاطمة المقرونة ـ زواج العقونة ـ ليلى بنت الكرامة كلها مسرحيات تعالج قضايا

المرأة بطرق مختلفة ، ومنها أيضا ما يعالج قضايا الفقر و البطالة و تدني المستوى الثقافي و من بين المسرحيات التي تشير إلى هذه الظاهرة : السراق الثلاثة، السارق نصف الليل طريق السارق قصير .

أما المسرحيات الدينية كان لها حظ و نصيب من قبل المهتمين بالمسرح الجزائري من خلال المسرحيات التالية : الناشئة المهاجرة , بطل قريش لـــ (محمد الصالح رمضان) إلى جانب المسرحيات التاريخية عمل رواد المسرح الجزائري على توظيف الموروث التاريخي بشقيه المحلي و القومي في العروض المسرحية" ومن المسرحيات التي وظفت في هذا الإطار مسرحية ليالي هارون المرشد، بربروس، الكاهنة و قد كانت هذه المسرحيات في تصورنا أكثر تعبير عن البعد التاريخي كونه خيار ضروري تعتمد عليه

العروض المسرحية لربط الشعب الجزائري بتاريخه و ماضيه"[2] و بعد تأميم المسرح الجزائري سنة 1962م و تأسيس فرقة المسرح الوطني سجل الدارسون جملة من العروض المسرحية أهمها: أفريقيا قبل واحد لـــ (ولد عبد الرحمان كاكي) و مسرحية حسان طيرو لـــ (أحمد عيد) مسرحية كل واحد و حكموا و كذلك مسرحيات(عبد القادر علولة) و قد مر المسرح الجزائري بفترات متذبذبة كمرحلة الركود (1972 -1982)م التي اتسمت بالعقم و عدم الخصوبة المسرحية و مرحـــلة الازدهار (1983-2006)م التي عرفت عودة مقبولة من حيث الإنتاج المسرح.

1 - بوعلام رمضاني المسرح الجزائري بين الحاضر و الماضي، المكتب الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، ص 14.

2 - على مصطفى سبيح من الأدب الحديث في ضوء المداهب الأدبية و النقدية، دار المريخ، الرياض، سوريا، 1995 م، ص 31.

و كان تاريخ انعقاد الملتقى الوطني للفنون و الآداب سنة 1983 م نقطة تحول عامة في مسار المسارح الوطنية و الجهوية، لأن المختصين صبوا جل اهتمامهم حول كيفية النهوض بالحركة المسرحية و خاصة الإخراج وقد سطرت مجموعة من الأهداف التي يرجى منها تطوير الإنتاج المسرحي و دعمها لهذا التوجيه المسرحي حيث نظم

المسرح الوطني الجزائري أيام مسرحية من 03 إلى 05 سبتمبر 1983 م تحت شعار (من أجل تطوير مسرح وطني) و لقد عالجت الندوة العديد من النقاط منها:

- النص المسرحي لغة و مضمون .
- الإخراج و التمثيل المسرحي.
- التكوين المسرحي و الهياكل المسرحية.

و عرفة هذه المرحلة انتعاش النشاط المسرحي حيث عرضت 80 مسرحية على المستوى الوطني للمسرح الوطني و البداية كانت سنة 1983 م لمسرحية (قالوا العرب قالوا) لـ **زيان شريف عياد** و **عز الدين محبوبي** عن المهرج (للماغوط) مسرحية (الدهاليز)، **لعبد القادر علولة**، مسرحية (جحا باع حماره) **لمصطفى** كاتب مسرحية (عقد الجوهر)، **لزياني شريف عياد** التي تروي احتلال فرنسا للجزائر مسرحية (حافلة تسير)، قدمت سنة 1985 م **لمحمد بن قطاف** التي تروي معانات الأسرة الجزائرية (الأجواد) **لعبد القادر علولة** و غيرها من المحاولات المسرحية التي تأخذ رؤى إخراجية جديدة يمكن تسميتها بمحاولات إخراجية كما ظهرت تجربة الإخراج المشترك و الإخراج الجماعي.

2. تطور للرؤية الإخراجية

على الرغم من أن صياغة الرؤية الإخراجية تعود إلى القرن التاسع عشر فإن مدلوله قديم جدا أي إنه موجود منذ وجود العرض المسرحي و ملازم له، لأنه يشير إلى عملية تحتوي عليها كل العروض بشكل أو بآخر.

في أثناء إعداد المقالة للطباعة أضاف **ليفالد** الحاشية التالية:" في الآونة الأخيرة أصبح تعبير الرؤية الإخراجية محببا، ثم يمضي **ليفالد** في محاولته لتقريب المصطلح:

الوضع داخل المشهد أو الرؤية الإخراجية يعني تحويل النص الدرامي بالكامل إلى عرض للرؤية، لاستكمال نيات الشاعر من خلال وسائل خارجية، لتقوية أثر الدراما"[1].

فكما أشار **ليفالد**، فإن مصطلح الوضع في المشهد أو الرؤية الإخراجية مأخوذ في الأساس عن اللغة الفرنسية و كان يستعمل للدلالة على التدابير المتخذة لتحويل لعبة إلى كيان ممثل، بمعنى تحويل النص الدرامي إلى عروض مرئية على خشبة المسرح انطلاقا من مفهوم كون العرض تجسيدا للنص الأدبي الدرامي الذي يتم من خلال عملية التحول التي تتم عن طريق الرؤية الإخراجية و عملية الوضع فوق الخشبة المسرحية و يدل المصطلح هنا على طبيعة التعامل مع عملية التحويل من نص إلى عرض باعتبارها مهمة بديهية و بسيطة ، و شيئا فشيئا أصبح من الواضح أن هذه المهمة تتضمن إستراتيجيات أدائية للتمثيل . و ربما لا يستطيع أحد في العمل المسرحي أن يحدد الرؤية الإخراجية إلا ذلك المخرج المبدع بعد استيعابه التام للنص المسرحي يجمع تفاصيله و كما هو معروف، لكل فنان رؤياه الإخراجية هذه الرؤية هي التي تحدد شكل العرض النهائي و ليس معنى هذا أن العرض قد اكتملت صورته كما هو معروف، و إنما المقصود بذلك هو قدرة المخرج على توظيف إيقاع العرض و تمكنه من تحديد تصميمات الديكور و الملابس و الألوان و غيرها يضاف إليها تحديد كيفية تأدية الدور من قبل الممثلين و لعل أول ما ينبغي على المخرج القيام به لتحديد منهجه و أسلوبه الإخراجي وعيه التام بالتفسير الإبداعي للنص و لعل هذا الأمر لا يتم إلا إذا استطاع المخرج استفزاز و إثارة أفكار جميع معاونيه في العرض لأن نجاح هذه الرؤية مرتبط أساسا باكتمال عناصرها عن طريق

1 - إيريكا فيشر، ليتشه، جماليات الأداء نظرية في علم جمال العرض، ترجمة و تقديم: مروة مهدي، مراجعة ناهد الديب، 1968 م، ص 324.

التأثير بين جميع العاملين، فالمخرج في هذه المرحلة ربما لا يتسنى له تحديد هذه الرؤية إلا إذا تقيد بإمكانات الفرقة و هو إذا طبق ذلك سيصل حتما إلى الهدف المنشود و هو شد الانتباه للفكرة الرئيسية في العرض المسرحي.

و مهما تكن صياغة العرض من قبل المخرج و مهما يكن أسلوبه في الإخراج سواء تعلق الأمر باكتشاف علامات الإخراج من داخل النص أو خارجه، فإن أي مخرج يمتلك خاصية ما و ميزة معينة تتضح من خلال العرض، بل إن العديد من مخرجي العصر الحديث قد أضاءت أعمالهم بخيالهم الواسع، و إبداعهم الفذ كما يرى العديد من النقاد أنه يمكن في هذا المجال تحديد مراحل الرؤية الإخراجية من خلال (التفسير الإبداعي للنص) و (اختيار المنهج و الأسلوب).

أ. التفسير الإبداعي للنص:

إن أي مخرج مقبل على إخراج مسرحية ما سيقوم بداية بتحديد التفسير الإبداعي للنص المقبل على إخراجه فلكل نص مسرحي فلسفة خاصة كما للمخرج رؤية خاصة للنص تختلف و رؤية المؤلف، إن كان للمخرج طبعا يعارض مؤلف النص.

"إن هذه العملية أي عملية التفسير الإبداعي للنص تفرض على المخرج ضرورة ملحة تتمثل في إطلاع هذا الأخير على كل ما له صلة بالمؤلف (أعماله، ظروف كتابة لنص) و كل ما من شأنه أن يمكن من تحديد رؤية المخرج الإخراجية"[1].

---

* أحمد زكي: واحد من جيل كوكبة المخرجين الذين صنعوا سنوات التألق و الازدهار في مسرح الستينات، حصل على ليسانس الفلسفة من كلية الآداب و على دبلوم المعهد العالي للفنون المسرحية بمصر، كما حصل على بعثة دراسية في بريطانيا عمل كأستاذ للإخراج و التمثيل في المعهد العالي للفنون المسرحية، و رئيسا للهيئة العالمية للمسرح في مصر، ينظر: محمود أبو دومة (تحولات المشهد المسرحي) الممثل و المخرج، دار شرقيات، القاهرة ط 1، 2005، ص 169.

1 - أحمد زكي، اتجاهات المسرح المعاصر (الكتاب الثاني) الصورة الإبداعية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط 1 1998 م، ص50.

و على كل لم يضع النقاد معايير خاصة يقوم عليها التفسير الإبداعي للنص فكل مخرج له حرية التعامل مع نصه لأن تقيد المخرج سيحد حتما من حريته، بل سيضفي نوعا من الاضطراب على أن يكون من حق النقاد إبداء الرأي فيما إذا كان المخرج ناجحا في تحقيق إبداعه و تواصله مع الجمهور أم لا.

و في ذات الموضوع يقول أحمد زكي* "الفنان المسرحي لا يجد من يؤيده في استخدام المسرحية لتكون مجرد عربة يمتطيها لعرض مواهبه الخاصة كما هي الطريقة التي يتوسل بها كثير من المخرجين لكي يضفي عليها موقفا اجتماعيا أو أخلاقيا أو سياسيا يلائم مزاج العهود"[1]

إن المسؤولية التي يتحملها المخرج على عاتقه تجاه النص المسرحي، تجعله يدرك جيدا ما يحققه من نجاح في عملية التفسير الإبداعي و هو وإن قام بذلك بطريقة جيدة، سيصل حتما بالنص إلى القمة، فينبغي إذا على المخرج ألا يتجاوز حدود تفسيره و لأن كل نص وضع و كتب ليفسر فإن العملية تبدأ أولا من طرف المخرج، ثم العناصر الأخرى و يمكن توضيح أيضا أن انفتاح النص الدرامي على تفاسير جديدة سيمنح النص المسرحي القوة و الجمال و إذا ما اعترض المؤلف على تفسير ما لإحدى مسرحياته فإنه حتما سيقلل و سيحد من حرية غيره في الكشف عن مناطق الجمال في نصه المسرحي.

و يجدر بنا أن نشير أيضا في هذا المقام إلى قدرة المخرج على التفسير الإبداعي المتعلق بجميع الأحداث الدرامية لأن عدم المقدرة على فعل ذلك سيعيق العملية، مما سيستدعي تغيير بعض الأحداث، إذا ينبغي أن يكون المخرج على وعي و على علم بجميع الأحداث الرئيسية منها و الثانوية، و التي تتيح له فرصة التعرف على فكر المؤلف و اختياره لشخصياته و لقد عبر **سعد أردش** على هذه الفكرة المتعلقة بتحقيق الرؤية الإخراجية قائلا "إن قضية التفسير تشكل أشق التزامات المخرج المعاصر و هو مطالب من

1 - أحمد زكي، المخرج و التصور المسرحي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 1998 م، ص 27.، م س ص 27.

خلال هذا الالتزام بأن يطرح على جمهوره كلمة واضحة (مضمونا واضحا) للعرض المسرحي الذي أخرجه، مضمونا مركزا و مكثفا يصل إلى المتفرج من خلال العمل الجماعي لجميع المشاركين في العرض، و لذلك فإن المخرج مطالب بأن يهضم بوجه

خاص نظريات المسرح، و تقنياته بحيث يكون قادرا على استنباط تفسيرا معاصرا و مناسب للنص الذي يتناوله تفسيرا يتواءم مع القضايا الإنسانية التي يطرحها مجتمعه"[1].

ب. إختيار المنهج و الأسلوب:

يسعى المخرج جاهدا على العمل بطريقة ما لفهم النص المسرحي، فتكون مهمته حينها تحقيق التواصل بين الفكر بالنص و بين جمهور المتفرجين و لعل صعوبة العملية تكمن في تفسير أسلوب النص العام و مهما يكن، فالنص المسرحي هو في الأخير محصلة شكلين من أشكال الأسلوب و هما: (أسلوب كاتب المسرحية) الذي يمثل بطبيعة الحال الطريقة التي يلجأ إليها الكاتب لتحقيق أفكاره، و (أسلوب عصره) و المقصود به عصر الكتابة، بمعنى آخر المرحلة أو الفترة التي تضمنت العمل و كل ما يتعلق بها من عادات و تقاليد و حتى و إن بادر المخرج بانتزاع النص فإن دراسة أسلوب العصر واجبة و لابد منها.

إن تحقيق نجاح المخرج من خلال العرض مرتبط بمدى تميز هذا الأخير بأسلوب مميز و لعل هذا الأمر يعود إلى نقاط ثلاث ركز عليها منظرو المسرح و هي: (الاختيار و الموائمة، (الانتقاء و الترتيب) فإذا ما استطاع المخرج أن يحقق المراحل الثلاث فإنه و من دون شك لن يقع في الارتباك و على الرغم من هذه المراحل، فإن المخرجون في كثير من الأحيان و بحكم التجربة العلمية، لم يحافظوا على هذه الأساليب نظرا للضعف الأكاديمي، أو ربما لغرض تحقيق هدف أسمى أمام الجمهور.

1 - سعد أدرش، المخرج في المسرح المعاصر، الكويت، عالم المعرفة، جويلية 1979 م، العدد 19 ص ص 18-19.

إلا أن الملاحظ في إخراج المسرحيات أن أسلوب المسرحية الذي كتبت به لا يتغير لأن تغيير الأسلوب يجب أن يخضع لأسباب معينة و عليه إن أهم مهمة يكلف بها المخرج نفسه في مسؤولية تحديد أسلوب أمثل للإخراج و عن هذا الأمر يشير **أحمد زكي**

دائما بقوله "إن مهمة المخرج تطابق مهمة الباحث أو المكتشف، فهو الذي يكتشف أسلوب المسرحية الذي كتبت به ثم عليه بعد ذلك أن يحدد موقفه إذا ما كان سيلتزم بهذا الأسلوب أو يحيد عنه بعض الشيء أو أن يغيره كله و لكن بالرغم من ذلك لابد أن يكون بالأساليب الأساسية لكي يفهم طبيعة المادة التي بين يديه"[1] .

إن هذا الرأي يفصح عن قدرة المخرج في استغلال ما ينتبه له عند قراءة النص المسرحي، لأن هذه اللحظة تكشف و لو بشكل بسيط عن طبيعة الأسلوب و إن كان أسلوب العرض في حقيقته لا يتم اكتشافه إلا بعد افتتاح العرض.

3. ظهور الرؤية الإخراجية

لقد استخدم مصطلح الرؤية الإخراجية على أنه مصطلح متخصص في القرن التاسع عشر، ثم دخل إلى اللغة الألمانية و شرحه **أوغوسط ليفالد** في مقالتة الوضع داخل المشهد بالتفصيل: " استخدم تعبير (الوضع في المشهد) كثير في الآونة الأخيرة وذلك في كل المسارح الألمانية تقريبا، لقد سمعت هذا التعبير لأول مرة في خريف عام 1818 م في فينا، و لم أعرف بالضبط ما يعنيه التعبير حينذاك، قال لي السيد: **كارل بلوم** الذي قابلته في الشارع إنه سيبقى في فينا حتى يكمل عملية (الوضع في المشهد) في الباليه الجديد (آلين)، فمن المؤكد أن هذا التعبير يبدو أكثر أناقة في تعبير يمنع أو يعرض و الواضح أننا

1 - أحمد زكي، المخرج و التصور المسرحي، م س، ص 29.

أخذناه من الفرنسيين الذين يقولون: "mise en scène " أي الرؤية الإخراجية، و هذا المصطلح ليس معروفا لدينا حتى الآن"[1].

لقد ظهر مصطلح الرؤية الإخراجية في وقت تغييرات ثورية على طبيعة التعامل مع عملية التحويل من نص إلى عرضبإعتبارها مهمة بديهية و بسيطة، و شيئا فشيئا أصبح من الواضح أن هذه المهمة تتضمن إستراتيجيات أدبية للتمثيل.

"استخدم مصطلح الرؤية الإخراجية mètre quelqu'un, quelque chose sur la scène في اللغة الفرنسية منذ وقت طويل يعود إلى عام 1770 ولكنه يشير إلى شيء آخر، يشير إلى إظهار شيء أو شخص داخل عمل فني كما في اللوحة على سبيل المثال أواخر القرن الثامن عشر، و ثم استبداله بمصطلح الرؤية الإخراجية، و يمكن الاستدلال على ذلك من خلال صالون ديدور و الذي يرجع تاريخه إلى 1875 م، حيث يشير إلى التعبير إلى لوحة تشكيلية "[2]. و يمكن إرجاع ظهور الرؤية الإخراجية في وقت تغييرات ثورية في مجال المسرح, ظهور المخرج تحول طبيعة وظيفة من منظم المسرح إلى فنان مبدع، لأنه مبدع العمل الفني الذي يسمى العرض، "و كان **جوته** من أوائل المحاولين تغيير طبيعة وظيفة المخرج في ألمانيا، في إنشاء إدارته لمسرح البلاط في فايمر من عام 1791 م حتى عام 1817م، حيث أدخل بروفات القراءة التي يتعرف فيها العارضون على المسرحية في شكلها العام"[3]. و من هنا يمكن أن نستنتج أن ذلك كان إحدى وظائفه الهامة، ثم سعى لمساعدتهم على التركيز على أدوارهم "حتى ذلك الحين كان الممثل يشغل نفسه بدوره فقط دون الاهتمام بباقي أجزاء المسرحية"[4] حيث تعمد **جوته** اختيار شكل الديكور المسرحي، و اختيار ألوان الديكور، و الأزياء مع مهندس الديكور، ثم عمد إلى رسم حركة

1 - إيريكا فيثر ليتشه، جماليات الأداء (نظرية في علم جمال العرض)، م س، ص 233.
2 - م ن، ص 324.
3 - م ن، ص 325.
4 - ماريان جالاوي، دور المخرج في المسرحية، ت. لويس بقطر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر 1970 م، ص 157.

الممثلين على الخشبة، و أخذ في تدريبهم على الحركات و الإيماءات و إختيار كذلك الموسيقى الملائمة لأحوال العرض.

كما أشار **ليفالد** إلى هذه المهام في مقالته (الرؤية الإخراجية) "باعتبارها واجبات أساسية للمخرج كما رصدها قاموس المسرح عام 1837 م و مع ذلك كان ما قدمه مسرح البلاط هو الاستثناء و ليس القاعدة، و حتى الأربعينات من هذا القرن، كانت مهام

تنظيم العمال و المواد في العرض تقع على عاتق مدير المسرح، كما أوضح القاموس المسرحي حتى أصبح استخدام تسمية المخرج شيئا معترفا به"[1].

المبحث الثاني: الدور الوظيفي البنائي للعملية الإخراجية

1. وظيفة العملية الإخراجية

اختلفت الآراء حول تصنيف وظيفة المخرج فهل مهمة الرؤية الإخراجية مهمة فنية، يمكن إدراجها ضمن العمليات الجمالية أو أنها مهمة تكنيكية بحتة ؟

إن النص المسرحي يفرض على الممثلين و على المخرج أسلوب و تفاصيل العرض فهو يقود جميع عناصر العرض المسرحي بقوة و لا رحمة و بحزم. و لا يمكننا الفكاك منه لأن هذا الأخير أي النص المسرحي يفرض مناخه و أسلوبه في مثل هذه العملية الغريبة المعقدة، فإذا أراد المخرج وفريق العمل المسرحي أن يتمرد على سيطرة النص

1 - ماريان جالاوي، دور المخرج في المسرحية، م س، ص 157.

عليه، لم يكن أمامه سوى القضاء عليه بتحويله إلى كلام حواري لا يمت إلى النص الأصلي إلا بأوفى الصلات فاللغة اللفظية تتضاءل فاعليتها إذا ما قورنت بالطاقة التي تقدمها المفردات البصرية (غير اللفظية) بطابعها التشكيلي ضمن منظومة العرض المسرحي إلا أن العلاقة بين الخطابين (خطاب النص و خطاب العرض) لم تزل قائمة و لا يمكن فصلها، لأهمية النص بوصفه مرتكزا نظريا للمقاربة الإخراجية التطبيقية فالنص الدرامي texte dramatique يغادر جنسه حينما يرتقي خشبة المسرح، فيصبح موضوعات متخيلة لخطاب العرض المسرحي، و تقع على كاهل المخرج فرضية صياغة المفردات الداخلة في نسج البناء الفني لمنظومة خطاب العرض، باتجاه بعث المياه في جسد النص من خلال ردة أو إحالته إلى علامات بصرية تثري العرض، و عندئذ يكتسب هذا الأخير جدواه و تأثيره في الذات المتقلبة لأن هدف العرض المسرحي و موضوعه الأساسي هو تحقيق القيمة الجمالية التي تعد العلامة الدالة على نضج المقاربة التطبيقية. و كما سبق أن أشرنا في بداية هذا البحث و من بين الأسباب التي جعلت فن المسرح يتجسيد من خلال العرض هو ظهور و تميز شخصية المخرج في العملية المسرحية الذي يبرز دوره بشكل واضح و فعال إذ هو من يملك القدرة

على تحويل الاهتمام عن النص المكتوب بواسطة الرؤى الإخراجية التي تتحاور فيها طريقة تجسيد النص من مجرد ترجمة أو زخرفة أو نقل حرفي إلى بنية عرض قائمة بذاتها و متحررة بعناصرها في فضاء فعلي يتجسيد فيه المعنى وفق صيغة دالة، حيث أن المنطق السردي المسرحي يتوزع على عدد من الشخصيات في خطاب حواري و حوارية مركبة من خلال السمع، النظر و هي منفتحة باستمرار و هذا يجعل من فن المسرح يحكمه التعدية و ليس الواحدية، خلافا للنص الروائي، حيث أن النص المسرحي المكتوب معد أساسا لإنجاز العرض المشهدي و بناء على هذا فهو يخضع للتشغيل من خلال الحذف و التعديل، و الإضافة أي عمليات الحذف و البناء المستمرة من أجل تجاوز حالة الانغلاق الذي تفرضه الصيغة الأولى (نص المؤلف) و لما كان النص المكتوب يعتمد نظاما واحدا خلال اللغة فإن ذات المؤلف تنتهي تداوليتها على هذا المستوى لتحقيق تداولية بصرية في

العرض ، فعملية تحويل الإشارات اللفظية المسرحية المكتوبة و التي تمثل أفعالا إلى إشارات التمثيل التي تمثل الأجسام الفاعلية ستغير في معانيها بحكم المنجزات الخاصة بالممثل الذي يضع تعابير اللوحة، و الإيماءات و الحركات التي يفترض أن يمثل الشخوص الدرامية الفعل (action) فالمسرح يحمل معاني عدة، فهو في أبسط أشكاله و معانيه مجموع الأفعال و الحركات التي يقوم بها الممثلون و التي تبدأ بشرب كأس الماء أو خلع ثوب و قد تنتهي باقتراف جريمة قتل و هو الحوار أيضا كما قال النقاد: " إن تكلمت تفعل، و إن تذكرت ما معنى فأنت تفعل و إذا بلغت عن رأي أو أمر أو موقف فأنت تفعل"[1] ، أي أن هذا الفعل هو محصلة تطور أحداث حكاية المسرحية التي تبني بالحبكة لتكوين المسرحية مكتوبة و قابلة لتحويلها إلى عرض مسرحي، و هو بهذا المعنى يشكل العنصر الديناميكي للدراما و بهذا المعنى أيضا يشكل و يتكون الفعل مما يحدث داخل الخشبة و خارجها، و هذه المعاني جميعها

بتداخلاتها و تعددها تشكل في النهاية ما يسمى العرض المسرحي و هو الذي نقصده بكلمة الفعل في هذا البحث، فهو جماع المعاني المتفرقة و تتويجها "فالعلاقة بين النص و العرض، هي علاقة استكشاف العقل باستكشاف الفعل"[2] .

لقد اختلفت الآراء حول تصنيف وظيفة المخرج فهل مهمة الرؤية الإخراجية مهمة فنية، يمكن إدراجها ضمن العمليات الجمالية، أو أنها مهمة تكتيكية بحثة ؟

أكد **ليفالد** كما رصد قاموس المسرح أن مهمة الإخراج مهمة معقدة، تحتاج إلى مجموعة متنوعة من المعارف و الخبرات لا تخص فقط الفنون المختلفة مثل فن التمثيل، و الموسيقى و الفن التشكيلي بمختلف اتجاهاته الفنية، بل يحتاج أيضا إلى وعي خاص بالأنماط التاريخية فيما يخص الأزياء و غيرها من أجل تجنب المفارقات التاريخية، و على الرغم من وصف **ليفالد** لمهمة الإخراج على أنها مهمة معقدة للغاية فإنه لم يشر إلى

1 - محمد راتب الحلاق، النص و الممانعة، مقاربات نقدية في الأدب و الإبداع (دراسة من منشورات إتحاد الكتاب العرب)، القاهرة،2000 م، ص 18.
2 - فرحان بليل، النص المسرحي (الكلمة و الفعل)، دراسة من منشورات إتحاد الكتاب، دمشق، ص16.

اعتبارها نشاطا فنيا. و قد احتل العمل الفني مركزا مهما في الجدل حول العملية الإبداعية لفترات طويلة، و كذلك المبدع (الفنان) العبقري، بسبب وجه الشبه و لو مجازيا بين العملية الإبداعية الفنية و عملية خلق العالم، لقد خلق إبداعا خاصا، و ينظر إليه باعتباره مستعمرة من التقنيات البحثة انطلاقا من نظرية العالمين، عالم الأفكار الجمالية من ناحية، و عالم الصور من ناحية، و عالم الصور من ناحية أخرى، تلك الصور التي تجسد الأفكار في هيئة ظاهرة و مادية، و في القرن التاسع عشر كان مصطلح الرؤية الإخراجية يعني الدفع بشيء ما إلى الظهور، نظرا إلى أن هذا الشيء موجود في مكان آخر، داخل عالم النص الأدبي أو داخل عالم الأفكار الجمالية، حيث تفتقر الأفكار للصورة، مما يجعلها مجردة و غير قابلة للوصول إلى الحواس، لأنها تقتصر على اتخاذ هيئة خيالية في أذهاننا، و هنا تأتي وظيفة الرؤية الإخراجية التي تعتمد إظهار الأفكار المجردة في هيئة مرئية، و تعني الرؤية الإخراجية كذلك إستراتيجية ما

للعرض، و بالتدريج تغير معنى مصطلح الرؤية الإخراجية في نهايات القرن التاسع عشر و بدايات القرن العشرين، و تزامن هذا التطور مع التعامل مع مهمة المخرج باعتبارها مهمة فنية إبداعية، دون أن يكون النص الدرامي الأساسي الوحيد للعرض و أعلن الطليعيون في المسرح كون العرض فنا مستقلا حيث قرر **إدوارد جوردن كريج** في دراسته فن المسرح العام 1905 م: " فن المسرح ليس هو في التمثيل و ليس هو النص المسرحي، و ليس هو تشكيل المشهد، و ليس هو الرقص، بل هو الوحدة التي تجمع كل هذه العناصر معا، حيث يتكون من الحركة التي هي روح فن التمثيل، و عن الكلمات التي تبني جسد المسرحية و من الخطوط و الألوان التي تجسد روح المشهد و من الإيقاع الذي هو جوهر الرقص"[1] و بمفهوم آخر، فإن العرض ليس منتجا من تحويل نص أدبي بل هو تأليف من مجموعة كبيرة من العناصر الصغيرة و هذه هي المهمة التي يقوم بها المخرج، الفنان الذي يختار بمهارة الحركات و الخطوط و الألوان و الإيقاع، و هكذا يكون العرض

1 - إيريكا فيثر ليشته ، جماليات الأداء (نظرية في علم جمال العرض)، م س، ص 327.

عملا فنيا مستقلا، و يصبح المسرح فنا مستقلا، كما قرر **لوثر شربور** في دراسة (فن الخشبة) " بمعنى أن مهمة المخرج، أي الرؤية الإخراجية هي مهمة فنية إبداعية و من ثم لم تعد الرؤية الإخراجية مجرد تحويل العمل الدرامي إلى صورة تشكيلية مرئية لإبلاغ أفكار الشاعر و تقوية أثر الدراما كما كتب **ليفالد"**[1] .

و كما يقرر **كريج** أن الإخراج هو جعل غير المرئي مرئيا، و يتضمن ذلك مفهوم نظرية العالمين، لأن الإخراج يعمد إلى إظهار شيء موجود بالفعل في العالم اللامرئي و ربما تثير توضيحات **كريج** الشكوك حول هذه النتيجة الله العالم باعتباره نظما تاما و كاملا و هكذا يفعل الفنان في خلقه للعمل الفني، يحمل العالم بداخله الحقيقة الإلهية المطلقة التي تكشف عن نفسها داخل كتاب العالم، و كذلك يكشف العمل الفني عن حقيقة

مماثلة " فمن يغمر نفسه داخل العمل الفني و يحاول بصبر فك رموزه و شفراته يكافأ بالمعرفة مقابل لاهتمامه و مثابرته، و مع نهاية القرن الثامن عشر التي تزامنت مع تقديس العبقرية ، ثم التعامل مع الفنان باعتباره ذات مستقلة تخلق عملا فنيا مستقلا يخفي بداخله الحقيقة، على افتراض كون العمل الفني مخبئا للحقيقة التي تدس نفسها بداخله و نجد هذا المفهوم في فلسفة **هيدجر** و لذى فلاسفة علم الجمال، بداية من **هيجل** و حتى **أدورنو**، مع استثناء **تيتشه** و يتشابه ذلك أيضا مع مفهوم **جادامر** عن العمل الفني الكلاسيكي رغم أن مفهومه عن التأويل لا يدعم هذه الفكرة"[2] .

كما يفصل **فرانز فون آكاتس** في دراسة تحت عنوان "الجوانب الجمالية و الاقتصادية في الفن المسرحي" بين فن تنظيم المناظر الطبيعية و الديكور، و فن تنظيم الكائنات الحية، و يعد فن الرؤية الإخراجية أحد الفنون التشكيلية، لأنه عبارة عن عرض أفكار جمالية عن طريق الصورة، و من ثم ينفي **آكاتس** هنا كون الإخراج " هناك شيء لم

1 - كريم رشيد، جماليات المكان في العرض المسرحي في المكان ما قبل الفلسفة إلى العصر الحديث، بغداد 2013 م، ص 84.

2 - المعجم المسرحي، مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض، م س، ص 86.

يستطع الإنسان السيطرة عليه، شيء حاضر لا نحلم به، و لكننا ننتظر أن يقترب إلينا بالحب شيء غير مرئي رائع في جاذبيته، ساحر و مستعد الى العودة سريعا، ليبقى مجالا للانتظار، ينتظره الرجل الحق مستعد للتحليق معه داخل جميع الدوائر خارج الأرض إن هذا الشيء الحركة"[1].

و من هذا المفهوم يمكن أن نستدل أن وظيفة الرؤية الإخراجية هي إظهار الحركة و جعلها حاضرة، فعلى الرغم من كون الحركة حاضرة دائما، فإنها تبقى غير مرئية، و الرؤية الخارجية تعمد إلى إظهارها، كما يرى **ليفالد** و **آماتسي** أن هدف الرؤية الإخراجية هو إظهار العرض، و يرى **كريج** أن مهمة كل العناصر الفنية و التقنية هو إظهار الشيء بمعنى أن الهدف ليس فقط جعل الشيء مدركا ليتم استقباله، بل استقباله داخل هيئته السحرية الجامعة، ليبدو للمتلقي أنه شيء يسحر عالمه و يغيره، و الرؤية

الإخراجية لا تعني استراتيجيات العرض، بل تعني إبداع لأنها تعطي الأشياء التي تظهرها حضورا و نشوة خاصة. و استمر استخدام مفهوم الرؤية الإخراجية حتى اليوم بعد تطويره و بعد تعديل المفهوم الذي و ضعه **ليفالد**، بمعنى اعتبار الرؤية الإخراجية مهمة فنية ، و يؤكد **جاك كوبيو** (jacues copeau) حين يعرف المهمة الإخراجية على أنها "مجموع العمليات الفنية و التكنيكية التي تساعد العمل الذي أبدعه المؤلف من العالم العقلي الخفي إلى الواقع الحاضر داخل المسرح، أي إن المخرج هو الذي يعطي النص وجودا ليخرج به من العالم العقلي إلى العالم الحي، و ذلك من خلال عملية تحويله إلى هيئة مجسدة "[2]. كما يعزز **فولفجانج إيزر** من مفهوم نظرية العالمين، حيث يعمد إلى نقل مفهوم الرؤية الإخراجية من المجال الجمالي إلى مجال الأنتروبولوجي معتمد على نظرية بلسر " المسافة التي تفصل الإنسان عن نفسه و تعني الرؤية الإخراجية لديه: إظهار شيء لا يستطيع أن يكون حاضرا من نفسه "[3] كما يرى **إيزر** أن الرؤية الإخراجية تأتي كتابع لـ: 3شيء موجود من قبل ...

1 - craig, 1969, p 54.

2 - جاك كوبيو، الإخراج و الرؤية المسرحية، مقال، موسوعة المسرح الفرنسية، 1932 م، ص 75.

3 - iser, 1991, p 505.

يشرع في سن حالة الإظهار لحيز الوجود، هذا الشيء لا يمكن أن يظهر كلية في الرؤية الإخراجية، لأنه سوف يكون هو نفسه شروعا، بعبارة أخرى من داخل هذا الشيء تحيا الرؤية الإخراجية ليقف كل ما هو مادي في خدمة شيء غائب ، ليصبح الغائب حاضرا دون أن يستطيع ان يقدم نفسه على أنه حاضر"[1].

كما تم التعامل مع مفهوم الرؤية الإخراجية بشكل آخر، حيث أصبحت الرؤية الإخراجية إستراتيجية للخلق، كما كانت لدى **كريج**، لتصبح مهمة الوسائل الفنية و التقنية هي تعزيز حضور العارضين و تقوية نشوة الأشياء، لتظهرها و لتلفت انتباه المتفرجين لظاهر كينونة الأشياء لتصبح ملحوظة من قبل المشاهدين، و لتظهر نفسها من داخل الحضور الجسدي للعارضين و نشوة الأشياء لشيء حاضر و مراوغ ليتحول البشر

و الأشياء إلى حاضر، لأنهم سيشبهون أنفسهم في الواقع، و يظهر العالم كأنه مسحور و يكمن هذا السحر في جوهر المرجعية الذاتية، إنه التحرر من المساعي الرامية للفهم و الكشف عن المعنى الجوهري للإنسان و للأشياء. إن العملية الإخراجية هي تجربة للتوليد الأدائي للمادة الذي يتغير بشكل دائم، إنها عملية تفكير تستخدم مجموعة مختلفة من الإجراءات و المخططات لكشف عملية الصدفة، التي تنظم ظهور العناصر على الخشبة المسرحية في أية نقطة مكانية وداخل أية لحظة زمنية، يمكن للعناصر أن تتحرك لتظهر أو لتختفي بها من على خشبة المسرح، و هذا قابل دائما للتغيير، و من ثم يمكن وصف الرؤية الإخراجية بأنها العملية التي تتطور من خلالها الإستراتيجيات التي تحدد متى و كيف يظهر العنصر للمتفرجين أي أنها فعل توليد الإستراتيجيات الذي يخلق الأدائية و الذي يحقق العرض كحاضر، لأنها تحدد لحظات زمانية و نقاطا مكانية لظهور العناصر الأدائية و اختفائها داخل فضاء الأداء.

1 - م ن، ص 511.

و يقترب هذا المنطق من تعريف **مارتن سيل** martin seel الرؤية الإخراجية على أنها: " إخراج وتنظيم للحاضر، إنها عملية إنشاء و تأكيد لحاضر شيء ما، يوجد هنا و الآن، و لأنه حاضر فلا يمكن القبض عليه" (seel, 2001 :53) أي إن الإخراج هو الذي يعطي شكلا و هيئة للحاضر، و هنا يؤكد **سيل** على الإختلاف بين الرؤية الإخراجية الفنية و بين الرؤية الإخراجية غير الفنية، و تعريف الرؤية الإخراجية الفنية يعزز التحليلات التي قدمها حيث يصفها على أنها: " تقديم و لكم بمعنى خاص جدا، إنها تقدم الحاضر فقط بل تنفذه و تعرضه لأنها لا تنتج الحاضر بل تخلقه و تقدمه. إنها حاضر سابق للحياة الإنسانية، إنها بالضبط ما تظهره"[1].

إذن لم تفرق التعريفات السابقة للرؤية الإخراجية بينها و بين العرض، و لم توضح على نحو كاف ماهية المخطط الذي يتكرر كل ليلة، و مدى تأثير " حلقة التغذية الذاتية المرشدة على هذا التكرار، و هي التي ينبثق من داخلها العرض بمعنى

أن التعريفات السابقة قد وضعت في اعتبارها الجمهور المتلقي كما أوضح **سيل**، دون التركيز على الحضور الجسدي للعارضين و المتفرجين الذي يخلق الرؤية الإخراجية.

إن الوظيفة الأساسية للرؤية الإخراجية هي عملية تخطيط و تجريب و تثبيت لمجموعة من الإستراتيجيات التي تعتمد على مادية العرض، بهدف إفراز الأداء، و بذلك تظهر العناصر المادية على أنها حاضر، و من ناحية أخرى هي خلق موقف يفتح المجال و الفضاء للتصريفات و السلوكيات غير المخطط لها، و تتخذ الرؤية الإخراجية، قرارات مصيرية للعرض، لأنها توجه "حلقة التغذية الذاتية المرتدة" دون أن يستطيع السيطرة عليها أو تحديد مسارها بشكل مؤكد، و من ثم يتضمن تعريف الرؤية الإخراجية تأملا لحدودها الخاصة، و في هذا المجال يمكننا تحليل العلاقة بين الرؤية الإخراجية و العرض على أنها تهدف إلى لفت انتباه المتفرج إلى عناصر معنية، و لكنها غير قادرة على ضمان توجيه انتباه كل المتفرجين إلى نفس العنصر، و تختلف غاية الرؤية الإخراجية عما تحققه بالفعل

1 - إيريكا فيثر ليشته ، جماليات الأداء (نظرية في علم جمال العرض)، م س، ص ص 330-331.

في أثناء العرض، و لا يعود ذلك إلى سوء اختيار الإستراتيجيات التي تم بالفعل اختبارها قبل العرض، بل تعود إلى الظروف الجديدة التي تطرأ في أثناء العرض، و التي تطعن في أثر الرؤية الإخراجية، و ربما يعود ذلك إلى بعض المتفرجين الذين أسماهم **هيرمان** "غير القادرين على الاستقبال، و وصفهم بأنهم الأغلبية التي تصيب الآخرين بعدوى تجعلهم يكافحون ضد أثر العرض، و من تم لا يمكن للرؤية الإخراجية أن تضمن إعادة سحر العالم في كل عرض، كما لا تضمن وصول هذا السحر إلى كل متفرج فعلي الرغم من ذكاء الإستراتيجيات الإخراجية و فاعليتها على مر التاريخ، فأنها لا يمكن أن تضمن النجاح أو أن تخطط له فبناءا على الخبرات السابقة يبقى الأثر الفعال للرؤية الإخراجية ظاهرة طارئة.

المبحث الأول: ماهية السينوغرافيا، تطورها و عناصرها

يوصف النص المسرحي بأنه بنية متحولة بعناصرها و علاقتها ضمن مساحة العرض المسرحي و تحكم عملية التحول المسرحي هذه عناصر و مفردات تشكل بمجموعها نظاما "علائقيا يؤسس علاقات العرض ببعديها الرؤيوي و الأدائي إذ يشكل عنصر المكان أحد مراكز الاشتغال الذي يوصف بأنه.

1) عنصرا شموليا (مكان و زمان معايشين).
2) عنصرا وجوديا (المكان بصفته وجودا ماديا و حياتيا).
3) عنصرا فكريا، جماليا (أنسنت المكان ذات مكان رؤية، إغتراب، ألفة ... إلخ).
4) عنصرا أدائيا في العمليتين الاجتماعية و الفنية.
5) مساحة فنية.
6) مساحة تواصلية"[1].

لقد نشأ استخدام المكان بصفة احتواء جمالية للعرض بما يتوافق و المرجعية الأدبية لعملية الخطاب، و عوامل التأثير الثقافي و البيئي التي سارت باتجاه مراعات الاعتبارات الاجتماعية و الأخلاقية و الفنية بحسب كل زمان و مكان معاشين، إذ يعد عنصر المكان بعدا خطابيا يسهم في إنشاء البنية الاتصالية بين أفراد المجتمع، و هو بهذا المفهوم، يكاد لا ينفصل من حيث التأثير عن الفعالية الأدائية لفن المسرح داخل المحيط الاجتماعي " و نظرا للتطور الذي حصل في المسرح و ظهور التيارات التجريبية الحديثة و المعاصرة فيه و بالرغم من وجود الاختلاف بين هذه التيارات إلا أنها مجتمعة على رفض الاعتماد على الفرضيات و المعاني العامة الواضحة التي يقصدها المؤلف والمخرج. و التي تجعل من هذه التيارات تبتعد في عروضها عن المباشرة، وتتابع فيها الأدلة لتحمل معاني متجددة نفهما من خلال العلاقات التي تحكم هذه الأدلة والتي هي

1- المكان في العرض المسرحي علاقات التحول و الإنجاز الفني بين النص و العرض، مجلة فنون البصرة، العدد الخامس، أ. م. د. عبد الكريم عبود عودة م. م. حارث حمزة عبد الأئمة كلية الفنون الجميلة، بغداد.

في كليتها العرض المسرحي، ذلك الفضاء الذي تتفاعل فيه الأدلة اللغوية وغير اللغوية أي أدلة نص المؤلف وأدلة العرض المسرحي، العلاقة جدلية بين كل الأنسقة المكونة للبناء المسرحي، و في حلقة صراع تدخل كل أدلة المؤلف، المخرج، الممثل وجميع الممارسين وكما افرزها **تاديوش كاوزان** الكلام، النبرة، إيماءات الوجه، الحركة الموضوعية الحركة الانتقالية الماكياج، التسريحة، اللباس، اللوازم (الإكسسوار)، الديكور، الإضاءة الموسيقى المؤثرات الصوتية "[1] كل هذه العناصر التي تم ذكرها تتناغم فيما بينها لتصبح سينوغرافيا العرض المسرحي.

1. تعريف السينوغرافيا

تعد كلمة سينوغرافيا مصطلحا مسرحيا حديثا انتشرا في العالم العربي في فترة التسعينات من القرن العشرين و أصبح الكثيرون يستخدمونها أحيانا كنوع من التباهي أو التأكيد على زيادة الاهتمام أو الثقافة بل أصبح المصطلح ملتبسا استخدمه البعض كبديل لمصطلح الديكور بل ظهر بعض يستخدمه متلازما مع الإخراج كأن يكتب على العمل المسرحي سينوغرافيا و إخراج، و الحقيقة أن المصطلح قديم قدم المسرح فمنذ ظهر المسرحي الغربي عند الإغريق و المصطلح موجود حيث "كلمة سينوغرافيا Scenographia مشتقة من اللاتينية Scenografia و مشتقة بدورها من اليونانية سينوغرافيا و الكلمة حرفيا تعني فن رسم graphiens المشهد skéné"[2] و هي من المصطلحات الأكثر رواجا و التباسا و تداولت في العروض و الممارسات المسرحية الحديثة حول هذا المصطلح إلاو نطرح معه إشكالية هذا المسرح بمكوناته الدرامية و الفنية و التقنية، و لإعطاء مصطلح " السينوغرافيا" وجوده الحقيقي في الممارسة ضمن

1- د. حيدر جواد كاظم العميدي، تاويل الزي في العرض المسرحي، طبع، نشر و توزيع مؤسسة دار الصادق الثقافية الطبعة الاولى، 2013م-1434هـ، ص 131.

2- آن سور جيير: 2006م سينوغرافيا المسرح العربي، تر: نادية كامل، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي القاهرة، ص 06.

مفاهيمه المتعارضة أحيانا متقاربة و متطابقة أحيانا أخرى، يجدر بنا أن نضعه ضمن إشكالية المسرح نفسه .إذا فالكلمة هي اشتقاق من اندماج كلمتين لكل منهما معناها بحيث يصبح المعنى الاصطلاحي في ترجمته الحرفية فن رسم المشهد. و مع ذلك يبقى ذلك المعنى غير واضح فهل يعني المشهد المنظر المرسوم أم هل يدخل في رسم المشهد المسرحي كامل ؟ أي ما يحتويه من ممثل و بالتالي حركة و هو مايدخل في صميم عمل المخرج.

2. بداياتها السينوغرافيا

الواضح أن هذه الدقة في المصطلح لم تكن موجودة في المسرح الإغريقي بشكل خاص بل و ما تلاه من عصور حتى بدايات عصر النهضة و ذلك يمكن إرجاعه إلى أن العرض المسرحي كان يقدم من خلال المؤلف الذي كان يقوم بكل شيء بداية من الدور الأساسي للبطل مرورا بكل عناصر العرض و هو ما كان يجعله رجل مسرح يقوم بدور فناني عناصر العرض بما فيها السينوغرافيا و المخرج بمعناهما المعاصر، و بالطبع ظل هذا الحال في العصر الروماني الذي كان يتمثل في تقليد المسرح الإغريقي و كذلك ظل الوضع نفسه في العصور الوسطى التي سيطرة فيها الكنيسة على مناحي الحياة بما فيها المسرح الذي عاد للخروج من الكنيسة ليعود للحياة مرة أخرى. "في عصر النهضة استخدمت الكلمة للإشارة إلى فن تصوير المنظور أي فن تنظيم الفن التشكيلي و الهندسي بالنسبة للمدينة أو فن ديكور المسرح عندما يقتضي الأمر"[1]، و يشير هذا الاستخدام إلى أن المصطلح أصبح خاصا بالفنان التشكيلي أو الرسام أو مصمم المناظر المسرحية بمفهومها المعاصر. و مع ذلك فإن " كلمة سينوغرافيا في القرنين السابع و الثامن عشر لم تكن مستخدمة في فرنسا و كذلك في إيطاليا في لغة المسرح و ذلك لأن مهنة معد السينوغرافيا لم تكن جماعية "[2]، و قد ظل هذا الوضع في القرن الثامن عشر رغم أن هذا القرن شهد

1 - آن سور جيبر: 2006 سينوغرافيا المسرح العربي، م س، ص 08.
2 - م ن، ص 09.

فصلا في مهام عناصر العرض خاصة "حينما ظهر في إنجلترا دوق **ساكسن ماينجين** بادئا فكرة عمل المخرج، لكن مع بداية القرن التاسع عشر بدأت المهام المختلفة اللآزمة لإعداد العرض المسرحي تتميز و تشكل كل منها خصوصية وإن كان لم يتحدث أحد عن معد سينوغرافيا "[1] ورغم ذلك أصبح هناك دور مختلف لمعد السينوغرافيا بدلا من المفهوم الملتبس في القرن التاسع عشر الذي جمعه مع الميكانيست " حيث اكتسبت كلمة مصمم الديكور Decorator معنى مختلفا عن المعنى الذي كانت تعنيه في القرن السابع عشر إذ أصبح معناها الآن مصمم الديكور، على أية حال كان مصمم الديكور في القرن التاسع عشر رساما، يصمم نماذج الديكور ثم يقوم بتنفيذها بالأحجام المطلوبة في مرسمه حيث يعمل على عدد من رسامي الديكور، لذلك فمن المفهوم أن يسمى الجزء المرئي من العرض باسم رسام PEINTR و ليس مصمم السينوغرافيا "[2]، و يبدو أن ذلك يرجع إلى أن الرسام كان يقوم بعمله بعيدا عن المسرح، و في نهاية القرن التاسع عشر تحديدا حينما ظهر **جوردن كريدج** و **أدولف آبيا** اللذان نادا بالتغيير يرى **آبيا** أنه "لا بد من تحرير الصورلامسرحية (المشاهد) من ضرورة إعادة خلفيات الفعل. كان عليها أن تغتبر مظهرها حتى يجسد كل عنصر منها العواطف المراد إثارتها كجزء لا يتجزأ من شكلها و لونها و تصميمها العام، إن الزخم التعبيري أي التعبيرية، هو واحد من المصطلحات آبيا المحببة و قد أصبح حجز الزاوية الذي أنشئت عليه تعاليم التعبيرية المسرحية المتأخر"[3].

بينما طالب **جوردن كريدج** بأن تنفصل الكلمة عن الصورة حيث يقول "الصورة يجب أن تتخطى الكلمة و أن تتبلور في الذاكرة مثل تلك الصور التي يمكن تصديقها التي تقترحها كبداية لهاملت، غلالة ذهبية كبيرة ينبغي أن تغطي كل الفناء في حين تبرز جميع الرؤوس الساكنة من خلال الفتحات، لقد كانت لديه طريقة مادية صارمة في التفكير

1 - إيريك بانتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح، ثروت، دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة و الإعلام، بغداد، 1975 م، ص 18.

2 - م س، ص 13.

3 - م س، ص 13.

في الصور"[1]، و عليه كانت التبعية لمفهوم جديد للسينوغرافيا حيث كانت الثورة الحقيقية على السائد من خلال رفض الرسم و المنظور "و طالبو بالعمل على الفضاء و الجسد داخل إطار المكان و على الأبعاد، رفضوا كلمة و فكرة الديكور و تنسيق الديكور و هي كلمات مرتبطة بالاسم لصالح السينوغرافيا التي اعتبرت تدخلا شاملا و كاملا داخل حيز العرض"[2].

و هكذا دخلة مصطلحات جديدة أيضا مصطلح الفضاء ليجعل من السينوغرافيا فنا كاملا يقوم على صياغة الفضاء المسرحي و ليس خشبة المسرح فحسب و ذلك على اعتبار أن الفضاء المسرحي هو المكان الذي يشمل مكان الجمهور و مكان التمثيل معا. و قد أصبح مصطلح السينوغرافيا في القرن العشرين و حتى الآن يعتمد على كونها فنا لصياغة الصورة المسرحية، ذلك الأمر الذي جعل من سينوغرافيا العرض المسرحي هو العديد من التكوينات الصورية المتتابعة و هو ما جعل تغييرات المصطلح تذهب إلى تحديد السينوغرافيا بأنها تشتمل على كل ما هو مرئي فهي "مفهوم يشتمل كل شيء موجود داخل إطار المنظر المسرحي من قطع ديكور ثابتة، معلقة أو طائرة في فضاء المسرح حتى جسد الممثل و حركته و الزي الذي يرتديه و الإضاءة الساقطة عليه و على أجزاء الديكور الأخرى"[3].

و بهذا يمكن أن نستخلص أنه و بما أن تاريخ المسرح يتناول بداية الدراما و نشوؤها و بالتالي تطورها عبر الأجيال المتعاقبة، كذا الحال بالنسبة للسينوغرافيا، فإن الباحث فيها يؤكد على تطورها عبر تلك الأدوار لأنها تمثل شكل أو قالب الدراما، فإنها أي السينوغرافيا، قد تطورت بتطور الدراما من جهة، و إقترنت أيضا بالتطور التقني الذي شهده العالم من جهة أخرى، و ما نريد أن نؤكد عليه هنا هو الإجابة على بعض

1 - بياتريس بيكون فلان، المسرح و الصورة المرئية، ج 1، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح الجريبي، القاهرة،2004م ص 91.

2 - آن سورجير، سينوغرافيا المسرح العربي، م س، ص 14.

3 - عيادة علام، السينوغرافيا في المسرح بين ثبات المتخيل نصار و تغيير المتحقق عرضا، جريدة الفنون، عدد 65 الكويت مايو 2006، ص 46.

الأسئلة التي تراود الفنان المسرحي بين حين و آخر حول الصناعة السينوغرافية سواء في تصميمها الأول في المخيال و تمظهراتها على الخشبة ككيان متحرك مستل من رؤية بعدية تبحث عن إبهار و التأثير و فتح الحوار ما بين الرؤيتين (المؤلف، المخرج) ليتمخض عنها حاضنة جمالية مزدوجة لا تحيل على السكون بل على الحركة المستمرة أو جدلية العلاقة التي يحاول المصمم تعزيز حضورها بين المفردة المتموضعة عبر تشكلاتها المتناسقة و بين رؤية المتلقي لها و ما تحدثه المفردة من إنزياح على عوالم خاصة. فالتشكيلي أو المهندس المعماري الذي يأخذ على عاتقه هذه المهمة فإنه قبل كل شيء يجد الوعاء المناسب لطبيعة العمل المطروح.

3. تطورها

إذا تتبعنا مفهوم السينوغرافيا و تطورها التعاقبي فنجد بلا ريب أن هذا المفهوم قد انتقل من مفهوم الزخرفة و التزيين في الشعرية المسرحية الكلاسيكية لتعني العمارة و المنظور مع بدايات عصر النهضة لتعني فيما بعد تأثيث الخشبة بالديكور، لتتخذ في العصر الحديث مفهوما أشمل باعتباره فنا مركبا يجمع بين العلامات اللغوية و البصرية و السمعية أو ما يسمى بفن الصور المرئية أو البصرية و يثبت **مارسيل فريد فورت** بأن السينوغرافيا ولدت من فن الزخرفة ثم تطورت في معارضتها للزخرفة لتصل إلى فن الديكور، إن كلمة السينوغرافيا هي كلمة قديمة نجدها لدى الإغريق و الرومان، كما استخدمها معماريو عصر النهضة، و قد حدث تغيير بين المعنى الإيتمولوجي و كلمة سينوغرافيا اليونانية تعني الزخرفة أي تجميل واجهة المسرح SKENE بألواح مرسومة حيث كان المسرح خيمة أو كوخا من الخشب، ثم مبني يحيط بساحة التمثيل في المسرح الإغريقي، و كانت هذه الزخارف التي ظهرت في منتصف القرن الخامس قبل الميلاد بتراجيديات **سوفكليس** تمثل مناظر معمارية أو طبيعية لتوضيح موقع الحدث و إذا استقرأنا أيضا تاريخ الأمم القديمة المعروفة بالمسرح ، فإننا نلقى لديها

نوعان من الاهتمام بالسينوغرافيا المشهدية، و هذا يبين لنا مدى ارتباط السينوغرافيا أيما ارتباط بظهور المسرح الفردي و الجماعي، وقد اعتمدت السينوغرافيا اليونانية على الكواليس الدوارة، و بناء المسارح في أمكنة مرتفعة، و قد كانت الإضاءة طبيعية كما استعانت موسيقيا بالجوقة و سرديا بالراوي أو الكورس choeur و بذلك يكون الإغريق أول من إخترع طريقة رسم المنظر، و تغيرها على المسرح، كما أن هذه الكواليس الدوارة كانت بداية معرفة ميكانيكية المسرح، هذا و قد عرف الإغريق الستارة فكانوا يسدلونها من الأعلى إلى الأسفل، و بعد ذلك ستفتح من الوسط الى جزئين يميني و يساري، و مازالت المسارح العالمية تستعمل هذا النوع من الستارة التي تفتح من جانبين من الوسط المنصف و أول مسرح عرف الستارة هو مسرح "سيراكوزا" حيث وجدت في مقدمته حفرة مستطيلة كانت معدة لنزول الستار عند بدئ التمثيل، و لم تقصر هذه السينوغرافيا على الفضاء فقط، بل تعدتها إلى الملابس الملونة، الأقنعة، الحلي و الإكسسوارات التي كانت تعبر عن الطبقات الاجتماعية، و التفاوت المجود بينهما، كما كان يستعمل الممثلون السيوف أو ما يسمى بقناع الفن لإيصال حواراتهم إلى الجمهور الحاشد بكثرة في فضاء الطبيعة.

أما السينوغرافيا الرومانية، فكانت تتسم بالزخرفة و التفعيم، و تمتين البنيان و إقامة مسارح فخمة، مدرجة محاطة بالأقواس، و لم يقم الرومان مسارحهم على التلال كما عند الإغريق ، بل أنشئت على أرض منبسطة مستوية و قد اعتمدت السينوغرافيا الرومانية على بناء مناظر ثابتة و فخمة و ديكورات ضخمة، كما جمع المسرح الروماني فيها كما هو معروف بين الاتجاه الديني و الدنيوي، و كان موجها لخدمة الأباطرة و الأمراء و حاشيتهم، و القواد العسكريين الكبار، النبلاء و رجال الإقطاع في حين أن التمثيل كان يقوم به العبيد غير المتخلقين ذكورا و إناثا، و تمتاز أزياء الممثلين في التراجيديات باستعمال الأقنعة، و توظيف ألبسة حريرية لها ذيول ، تجر فوق الركح بينما في الكوميديا ، يلبس الممثلين ملابس قصيرة تثير الضحك و التسلية، و كانوا يستعملون أيضا شعورا مستعار ملونة حسب طبيعة الشخصيات الممثلة و المواقف

الدرامية التي يمثلونها، و اهتم الرومان أيضا بالمسرح الديني الذي أخذوه عن المصريين أثناء توسعهم عسكريا شرقا، و غربا كما اهتموا بالرقص الاستعراضي الجماعي، بيد ما يلاحظ على السينوغرافيا الرومانية أنها تتميز باستخدام حيوانات حقيقية و اللجوء إلى الألعاب الرياضية العنيفة كالمصارعة، و استخدام المبارزات العسكرية، و إذا انتقلنا إلى السينوغرافيا في العصور الوسطى فهي سينوغرافيا دينية ذات بعد مسيحي، ارتبطت بمسرح قصص الكتاب المقدس و حكايات الإنجيل، و استخدمت اللغة اللاتينية في المسرحيات التي كان يهتم بها رجال الدين تأليفا و إخراجا و تمثيلا، و التي كانوا يقدمونها في معابدهم و كنائسهم إبان الأعياد الدينية المقدسة و ميلاد المسيح، و من جهة مقابلة، كان هناك مسرح دنيوي يقدم إلى عامة الشعب للتسلية و الترفيه حيث تعرض مسرحيات في الأماكن العامة و الشوارع و المدن، و كانت المدينة في المهرجانات و الاحتفالات تنقلب بأسرها إلى مسرح كبير بعد أن يتولاها فنانو الديكور بالتزيين و التنسيق و إقامة الأقواس و النافورات و الحدائق مما جعل هذه العناصر تأخذ طريقها إلى المسرح لتستقر فيه، و تزيد مشاهده بهاء و تجذب إليه النظارة من كل مكان.

كما تميزت السينوغرافيا في عصر النهضة بالباروكية، و الاعتماد على المنظور و استغلال فن العمارة، الديكور، النحت، التصوير، و الرسم.و ظهرت هذه السينوغرافيا التي اقترنت بعلم المنظور في مجموعة من المسارح في إيطاليا، و باقي الدول الأوربية الأخرى أضف إلى ذلك أن السينوغرافيا عند الإيطاليين وسيلة من ثلاث وسائل للرسم يلجأ إليها المعماري لتقديم تصور عن المبنى قبل البدء في البناء، التخطيط الأفقي و التخطيط الرأسي و السينوغرافيا تصور لوجه من وجوه المبنى، و الواجهات المتحركة التي تسمح بالحصول على تصور كامل على المبنى النهائي عن طريق الحيل البصرية .

لقد ربط الإيطاليون بين السينوغرافيا و المنظور حيث لم يكن للكلمة الأولى معنى أو استخدام مسرحي، غير أن المنظور أثره في تحريك خيال المتفرج و اكتسب مصطلح سينوغرافيا مغزى مسرحيا يثير تحديدا إلى فن المنظور معماريا كان أو طبيعيا، و أعيد استخدام مصطلح ديكور أو زخرفة في القرنين السادس و السابع عشر، و في القرن

التاسع عشر أصبح هناك فرق بين كلمتي ديكور و زخرفة. فكلمة ديكور كلمة تقنية خاصة بفنيي الأجهزة في المسرح، و تشير إلى مجموعة العناصر المادية التي تحمل الزخارف المرسومة مثل: الشاسية و التوال .

"في العصر الحديث صارت السينوغرافيا اختصاصا أوسع من اختصاص الديكور، فمجال الديكور هو ما يوجد على الخشبة حصرا، في حين أن السينوغرافيا تقوم على بحث علاقة الإنسان (الممثل و المتفرج بالفضاء المسرحي، و علاقة كل العناصر المسرحية بعضها بعضا بما فيها الخشبة و الصالة، و قد تركزت البحوث السينوغرافية المعاصرة على علاقة الفرجة و تطورها عبر التاريخ (سينوغرافيا مسرح القرون الوسطى أو المسرح الإيليزابيتي أو العلبة الإيطالية"[1].

كل من يدرس السينوغرافيا فإنه يلاحظ بلا شك أنها تتنوع بتنوع المدارس الأدبية و الاتجاهات الفنية و من أنواع السينوغرافيا الدرامية حسب مدارسها الأدبية و تشكيلاتها الفنية و الجمالية.

1) السينوغرافيا الكلاسيكية.
2) السينوغرافيا الباروكية.
3) السينوغرافيا الإرتجالية.
4) السينوغرافيا الرومانية.
5) السينوغرافيا الواقعية.
6) السينوغرافيا الطبيعية.
7) السينوغرافيا الرمزية.
8) السينوغرافيا السريالية.
9) السينوغرافيا التكعيبية.
10) السينوغرافيا التجريدية.
11) السينوغرافيا الملحمية.

[1] - المعجم المسرحي، مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض، م س، ص 266.

12) السينوغرافيا الكوليغرافية.
13) السينوغرافيا الشاعرية.
14) السينوغرافيا الدينية أو الطقوسية.
15) السينوغرافيا الكروتسيكية.
16) السينوغرافيا البيوميكانيكية
17) الأسطورية أو الميتولوجية.
18) السينوغرافيا التسجسلسة أو الوثائقية.
19) السينوغرافيا التراثية.
20) السينوغرافيا الفانطاستيكية.
21) السينوغرافيا العابثة.
22) السينوغرافيا العارية أو الفارغة أو الصامتة.
23) السينوغرافيا السينمائية.
24) السينوغرافيا الرقمية"[1].

"و يمكن التميز اليوم بين مجالين للسينوغرافيا المسرحية:

أ. **سينوغرافيا التقنيات:** و يتركز مجالها على الدراسة و التصميم و اقتراح كل ما له علاقة بالمكان المسرحي، و يمكن أن يكون سينوغرافيا في هذه الحالة، مهندسات معماريا م ينصب عملية على:

- تحديد قياسات الخشبة و حجمها بالنسبة للصالة و انطلاقا من نوعية العروض (مسرح، باليه، أوبرا ...إلخ).

- تصميم العلاقة بين الصالة و الخشبة معماريا وتقنيا (شروط الرؤية و هندسة الصوت (Acoustique) و اختيار نوعية التجهيزات الصوتية و الضوئية.

1 - أنواع السينوغرافيا الاتجاهات الفنية، موسوعة البحوث الشاملة، (2011- 2012)م.

- حساب قدرة الصالة على استيعاب عدد معين من المتفرجين و القدرة على إخلاء الصالة ضمن شروط السلامة.
- تصميم أماكن التخديم الملحقة بالمسرح و الأماكن المخصصة للممثلين و العاملين.

ب. السينوغرافيا الديكور: و هي أقرب إلى صلب العملية المسرحية و يتركز مجالها على تصميم الديكور، في كثير من الأحيان تصميم الزي المسرحي، و الإكسسوار، و الأقنعة و المؤثرات الخاصة من إضاءة و مؤثرات سمعية"[1].

4. عناصر السينوغرافيا

إذا كان الديكور مفهوما جزئيا فإن السينوغرافيا مفهوم عام يجمع بين الديكور و كل المكونات البصرية و السينمائية التي تعرض على خشبة العرض. و يعكس لنا المكون السينوغرافي نوع الرؤية الإخراجية وطبيعتها، كما يبين لنا الفضاء المؤثث و مكوناته التشييئية و دواله اللغوية و الرؤيوية في علاقتها التفاعلية و التواصلية مع الجمهور وقد تكون السينوغرافيا جامدة ساكنة لا حركة فيها و لا حياة مليئة بالحوارات السقراطية أو الحوارات الدرامية الجدلية التي تقتل شاعرية العرض بسبب الروتين و التكرار و الفعل الدائري، و سينوغرافيا متحركة شخوصيا أو آليا أو كوريغرافيا لخلق فرجة ديناميكية دالة .و السينوغرافيا هي علم المنظرية الذي يبحث في ماهيته كل ما على خشبة المسرح و ما يرافق فن التمثيل المسرحي من متطلبات و مساعدات تعمل في النهاية على إبراز العرض المسرحي كاملا متناسقا و مبهرا أمام الجمهور و تشمل السينوغرافيا

في فن المسرح " الإكسسوارات، الإضاءة، تصميم الملابس، المكياج و عليه تبدو وسط هذا التشكيل، منظومة معقدة و مؤثرة في الصورة النهائية في العرض المسرحي".

1 - المعجم المسرحي، م س، ص 266.

و يقوم مصمم السينوغرافيا أثناء العمل المسرحي بجملة من المراحل، بداية بالمرحلة التحليلية للنص إلى مرحلة تكوين الفكرة الإخراجية مرورا بالتدريبات على أن تكون كل العناصر منسجمة فيما بينها لتشكل فضاء مسرحي يمثل جميع المكونات كما يأخذ بعين الاعتبار حركة الممثل و حركة العرض المسرحي ككل.

4-1. الفضاء

الفضاء المسرحي (المكان) إن أول ما يرصده الباحث و هو يفكر في جمالية العرض المسرحي مكون الفضاء الذي يشكل الإطار الجوهري للركح الدرامي، لأن الفضاء المسرحي هو أول عنصر يواجهه المتلقي و بالتالي فهو الذي يؤثث الفرجة و يبلورها فنيا و يشكلها جماليا. و نعني بالفضاء كل ما يؤطر الخشبة المسرحية من سينوغرافيا و جداريات و ديكور و أجواء و ظلال فنية و علامات سيميائية و إشارات بصرية و لغوية يتذيل بها العرض الدرامي. "إن المسرح عند الناقدة **آن أوبرسفليد** هو فضاء دنيوي ، وفضاء مخصص ، و فضاء احتفال "[1]

و من جهة أخرى، فالفضاء أكثر اتساعا من مفهوم المكان الذي يحيلنا على الجانب المادي أو العلبة الإيطالية أو الفضاء المحدود سواء أكان منغلقا أم منفتحا أو كان ذلك الفضاء في حلبة داخلية أو ممتدا في رقعة خارجية. يعرف قاموس المسرح الفرنسي لـ **باتريس بافيس** p. pavis المكان المسرحي Lieu Theatral "بأنه المكان الذي يدور فيه العرض سواء كان ذلك في مسرح مكشوف بالهواء الطلق أو في مدرسة

أو خان .... إلخ "[2] و قد أخذ هذا التعريف أهمية اليوم مع ظهور دراسات عديدة تعالج مسألة تراجع الشكل التقليدي للمنصة على العلبة الإيطالية، و خروج العروض

1 - patrisse pavise, dictionnaire du theatre. editions sociales paris 1942, p 106.
2 - p pavis, ibid, p 151.

المسرحية إلى أماكن أخرى ناشئة بحثا عن علاقة تواصل جديدة مع المتفرجين، "إلا أنه من أحدث و أنضج التعريفات هو ما قدمه

عالم الأنتربولوجيا الأمريكي (إدوارد هال) الذي إستغنى فيه عن مفهوم " المكان المسرحي "مستبدلا به "الفضاء المسرحي Theatral Space"[1]، وينقسم الفضاء المسرحي إلى قسمين داخلي و خارجي فالفضاء الداخلي هو فضاء النص الدرامي و فيه عملية التمثيل أمام أعين الجمهور.

أما الفضاء الخارجي فيكون خارج إطار الرؤية البصرية المباشرة (In Sigh) و تحدث فيه أحداثا ذات أهمية قصوى لها تأثير على تطور الصراع الدرامي و تسهم في إثارة ذهن المتلقي (قارئا / مشاهدا) من خلال محاولة ربطه بين الداخل و الخارج في العمل المسرحي و لقد تداخلت أمورا أخرى بالإضافة إلى الأسس الجماعية في إعادة النظر في المساحة المسرحية من خلال ظهور التقنيات الكهربائية، و استخدامات البروجكتور، و من خلال سهولة حركته إلى أية شخصية أو مساحة فاللجوء إلى الإضاءة أصبح وسيلة لخلق فضاء درامي لحظوي.

يقسم باتريس بافيس الفضاء المسرحي إلى عدة أنواع منها:

- " الفضاء الدرامي: و هو الفضاء الدراماتورجي الذي يتحدث عنه النص، فضاء مجرد على القارئ أو المشاهد ان يصنعه بواسطة الخيال .
- الفضاء الركحي: و هو الفضاء الحقيقي للخشبة / للركح، حيث يتحرك الممثلون سواء اكتفوا في تحركاتهم على الركح وحده ،أو تحركوا وسط الجمهور.
- الفضاء السينوغرافي (أو الفضاء المسرحي): وهو الفضاء الركحي الذي يوجد داخله كل من الجمهور و الممثلين أثناء العرض.

- فضاء اللعب (أو الفضاء الركحي): إنه الفضاء الذي يخلقه الممثل بحضوره و تنقلاته و علاقته بالمجموعة ، و إنتظامه على الركح .

1 - the silent language, P. 120.

- الفضاء النصي: و هو الفضاء المعتبر في ماديته الخطية و الصوتية أو البلاغية، إنه الفضاء الذي تجتمع فيه الحوارات و الإرشادات المسرحية.
- الفضاء الداخلي: إنه الفضاء الركحي كمحاولة لعرض وهم / خيال أو حلم أو رؤية الدراماتورج أو شخصيم ما."[1]

إن عملية الإخراج في المسرح عملية مفتوحة ترفض إن تخضع لتقنيات الخشبة الإيطالية الجاهزة، و مكان العرض الثابت، حيث يقول عبد الكريم برشيد" نسعى على تحويل المسرح من مكان ثابت و قار لبيع الإبداع الفني و الفكري إلى أسواق و مواسم و مهرجانات سنوية ..."[2]

2-4. الديكور

من المعروف أن الديكور من أهم المكونات التقنية التي تجعل العرض الدرامي غنيا بالفرجة الجمالية و قد يكون الديكور وظيفيا عندما نحتويه و نشتغل على ضوئه و نحركه ديناميكيا، و هناك ديكور صامت جامد غير وظيفي مقحم يخلو من الدلالات و المؤشرات الإيحائية و المقاصد الفنية و الجمالية، وقد يمتاز الديكور بالفقر الناتج عن قلة الإمكانيات المادية و انعدام التقنيات البصرية و غياب المؤثرات الصوتية أو يعتمد المخرج في توظيفه بتلك الطريقة الحرفية، لأن عرضه السينوغرافي يحمل في دلالاته رمزية مقصودة، أو يكون الديكور مترفا يعبر عن الامتلاء و الحشو و التبزرخ الطبقي و الرخاء الاجتماعي أو يدل على الباروكية الفخمة الزائدة. و يتحول الديكور أيضا

إلى فضاء تجريدي أو فانتستيكي أو فضاء كاريكاتوري ساخر. و يلاحظ كذلك أن الديكور جامدا ميتا أو متحركا ديناميا أو كوريغرافيا يعتمد على جسد الممثل و قواه البدنية، كما أن

1 - سعيد الناجي، قلق المسرح العربي، ص 51.

2 - p pavis, ibid, p 107.

الديكور قد يكون ثابتا أو معلقا أو طائرا فوق خشبة الركح المسرحي، يؤلف الديكور مع الإنارة و التمثيل و الملابس المتعلقة بالممثلين القسم المشهدي البحث و قد اقتصر هذا القسم إلى أدنى حد بدءا في القرن السابع عشر في ما يتعلق بالمسرحيات الهزلية و المأساة و الملهاة، أصبح أحد الطرائف الرئيسية التي تأتي بالجمهور إلى المسرح و كلمة ديكور في اللغات الأجنبية مأخوذة من اللاتينية Decoris التي تعني التزيينات في اللغة العربية استخدمت كلمة مناظر و تزيينات في بدايات المسرح و ظلتا سائدتين حتى عندما شاع استخدام كلمة ديكور بلفظها الفرنسي"، و يعود تطور مصطلح (الديكور) في القرن العشرين بشكل ملحوظ بتأثير من ظهور (الإخراج) و التوجه نحو ما يسمى بـ (التجريب) إذ يساهم في فهم العمل المسرحي و يعبر عن خصائص المسرحية، كما أنه يساهم مساهمة فعالة في إيجاد الجو المناسب و يعبر عن روح العناصر البارزة في النص من خلال الصورة و اللون، و هو الإطار الدقيق الذي يحيط الإخراج، بسياج من الجمالية الفنية. كما اتضحت أهمية المناظر المسرحية كعنصر هام في العرض المسرحي عندما قام **قسطنطين ستانسلافسكي** (1863 – 1938) م بتنفيذ جدران صلبة بدلا عن الستائر المشدودة، و الواقع أن شكل الديكور ارتبط بعوامل مختلفة منها، شكل العمارة المسرحية و طبيعة العلاقة بين الخشبة و الصالة و الذوق العام للجمهور، أما عن وظيفة الديكور تختلف باختلاف طبيعيه.

- الديكور الإيهامي: هو الديكور بالمفهوم التقليدي و يهدف إلى خلق صورة مطابقة للواقع من خلال استخدام أغراض مأخوذة من الحياة و الإكثار من التفاصيل دون أن تكون كل العناصر موظفة في الحدث بالضرورة، و هذا الديكور يحدد حركة الممثل و يخضعها لأبعاده.

- الديكور الإيحائي أو الشرطي: يمكن التمييز بين الديكور الذي يقصد به الإيحاء ببعض العناصر بدلا من التصوير الكامل والتفصيلي للمكان وهذا ما نجده في المسرح.

الملحمي، بشكل واضح، وبين الديكور المؤسلب الذي يفهم من خلال معرفة الأعراف المسرحية وهذا ما نجده في المسرح الشرقي"[1].

والمقصود بالديكور المسرحي: القطع المصنوعة من أطر الخشب و القماش أو نحوهما، والمقامة في الغالب فوق المسرح لكي تعطي شكلا لمنظر واقعي أو خيالي أو كليهما معا، على أن ترتبط إيحاءات هذا المنظر بمدلولات المسرحية المعروضة، ولهذا فإن الديكور المسرحي ليس فنا منفردا بذاته ولكنه فن يتعايش مسرحيا مع الفنون الأخرى كالموسيقى، والتصور، الإضاءة والتمثيل لخدمة النص المسرحي والمساعدة في تأدية مضامينه.

"إن المسرح الذي يعتمد الصورة لابد أن يتعامل تعاملا دقيقا مع ديكور العرض المسرحي وفقا لمتطلبات الفضاء المسرحي، فهنالك من يعتمد على الديكور الثابت من بداية العرض المسرحي حتى نهايته، و سيؤدي حتما ذلك إلى ملل المشاهدين بسبب رؤيتهم للمنضر الواحد، و بتالي سيؤثر ذلك على إيقاع العرض المسرحي في سرح الصورة برمته، و قد يعتمد البعض كثرة التغيرات في الديكور الواحد و هذا الأمر يمكن أن يؤثر أيضا على إيقاع العرض المسرحي في العروض التقليدية التي تعتمد الفواصل الزمنية في تغيير الديكور أثناء التعتيم، مما سيطيل مدة العرض المسرحي من جهة و سيؤثر على إيقاع العرض المسرحي في المسرح الذي يطلق عليه اسم مسرح الصورة كذلك "[2].

3-4. الإضاءة :

ليست الإضاءة مكونا سينوغرافيا زائدا ، بل هي لغة معبرة و خطاب بصري يتوازى مع الخطابات السيميائية الفرجوية الأخرى التي تساهم كلها في خلق فرجة درامية ركحية منسجمة هرمونيا و دلاليا و فنيا و جماليا، و لقد اهتم كثير من المخرجين بالإضاءة نظرا لأهميتها في تشكيل العرض الدرامي و إيصاله إلى الجمهور و من هنا فالإضاءة خطاب بصري وظيفي يقوم بدور هام في تفضيه الخشبة و تثير الأحداث و الممثلين و

1 - ماري الياس و حنان قصاب، م س، ص ص 217-218.

2 - الديكور في العرض المسرحي، لأعيد شيخو، عالم نوح، موقع إلكتروني: www.mouhworld.xom/article.

الفصل بين المشاهد و الفصول، و من المخرجين الرواد الذين اهتموا بالإضاءة نذكر بالخصوص المخرج السويسري (أدولف آبيا) ومن أهم أنواع الإضاءة المسرحية و السينوغرافية نذكر : الإضاءة الأفقية و الإضاءة العمودية و الإضاءة المتناوبة و الإضاءة المتوازية و الإضاءة المركزة و الإضاءة الشاملة ، ومن ناحية أخرى يمكن الحديث عن إضاءة أرضية و إضاءة علوية، هذا و تساهم الإضاءة في خلق الإيحاء و تشكيل خطاب التضمين و إثراء شاعرية الأجواء و الظلال كما تتخذ الإضاءة دلالات سياقية نصية و دراماتورجية في تلوينها و انعكاساتها الهندسية و تقوم بتأشير الممثلين و تعيينهم باعتبارهم كتلا جامدة أو متحركة حركيا و جسديا و حصرهم مكانيا و تبرئتهم دراميا و التركيز عليهم تشخيصا و تواصلا، يحرص المخرج في الجانب الآخر من عمله على أن ينظم الإضاءة و هذه العملية البسيطة جدا في السابق أصبحت أكثر تعقيدا على إثر انصياع وسائل الإضاءة العصرية و مرونتها اللآمتناهية و القيمة الإيحائية المنسوبة إلى الإضاءة التي تعد إحدى العناصر الأساسية للعرض المسرحي، أي أنها إحدى مكملات جماليات المسرح إذا " تعتبر الإضاءة أحد العناصر التقنية في تنفيذ العرض المسرحي إلى جانب المؤثرات السمعية SONORES-BRUITAGE EFFETS * و كانت وظيفتها الأساسية هي إنارة المسرح، ثم تطورت عبر الزمن فصارت تستخدم

بمنحى درامي و دلالي"[1] أي أن الإضاءة تعد من العناصر الهامة أو هي عنصر جوهري في إعادة تشكيل الفراغ و دلالة رئيسية على الانتقال ألزماني و المكاني، و المتتبع لبداية ظهور هذا الأمر فإن قبل هذا العصر كانت (الشمس) هي الشكل الأمثل للإضاءة المسرحية، بل تعد مصدر حيوي في العروض الخارجية و عرفت في ما بعد داخل المسارح بأشكال مختلفة ممثلة في (مصابيح إضاءة ساطعة) عن طريق الوسائل الحديثة المبتكرة، كما تم استخدام (الشموع) جنب الضوء الطبيعي حتى صار الوقت المناسب

* المؤثرات السمعية: مصطاح يستعمل في مجال المسرح و السينما للدلالة على الوسائل السمعية المستخدمة لإصدار الأصوات التي يتطلبها العرض، و يطلق عليها عندئذ اسم موسيقى العرض أو الموسيقى التصويرية، ينظر ماري إلياس و حنان قصاب: المرجع المسرحي، ص 489.

1 - ماري إلياس و حنان قصاب: م س، ص 38.

لتصنيع الإنارة بعد مدة من الزمن و كبقية العناصر التقنية الأخرى سعى مصمم الإضاءة بداية إلى تحليل المسرحية في منظور قيمتها المسرحية و لاحتياجاتها الضوئية بل إن هذا الأخير يحتاج في مواقف عدة إلى إرشاد المؤلف، كما يحرص مصمم الإضاءة على ضرورة إيجاد حاجة مختلفة إلى تنوع الإضاءة في المشاهد المختلفة، فالنص كفيل بتحديد الزاوية التي يدخل منها الضوء، مثل دخول ضوء القمر من إحدى النوافذ و على اعتبار أن المخرج هو القائد الأول في عملية التفسير من النص إلى العرض فإنه يحرص أشد الحرص مع مصمم الإضاءة في اختيار أسلوب أمثل للإضاءة، كما يبحث عن جملة من التغييرات الحقيقية التي تأخذ بعين الاعتبار، لذا فإن كل من المخرج و مصمم الإضاءة يعملان جنبا إلى جنب لترتيب، الإضاءة الخاصة بتعيين جملة من المفاتيح، هذه المفاتيح التي تساهم في تنفيذ حركات الإضاءة و فق مخطط يوضع قبلا، و نشير أيضا إلى ضرورة تعاون مصمم الديكور مع المخرج و مصمم الإضاءة، و ذلك بتقديم رسومات مختلفة تبين هيئة المسرح عندما يضاء و لا يتم عندها الاتفاق على مصادر الضوء إلا بعد تركيب و حدات الديكور المختلفة، في نفس السياق، نشير إلى أن إضاءة المسرح تتم بالكيفية التالية "فهناك إضاءة محددة و إضاءة عامة و إضاءة بمؤثرات

خاصة، حيث ترتكز الإضاءة المحددة على مساحة معينة من خشبة العرض و هي تستخدم لإضاءة الأماكن التي تتطلب تركيزا كبيرا"[1].

5-4. الأزياء و المكياج MAQUILLAGE / STYLISTE

أ. الأزياء :

تعتبر الأزياء عن وضعية الممثلين و تقدم لنا معلومات عن سنهم و طبيعة طبقاتهم الاجتماعية ووظائفهم و أدوارهم في المجتمع و نمط تفكيرهم، و قد تمتاز الأزياء بالأصالة

1 - ينظر عامر صباح المرزوك، الموقع: www.arab.enriters.com.showitem.affad.1555.

و المعاصرة و بالحرفية و الرمزية، و من تم يمكن الحديث عن أزياء تاريخية و أزياء العري الجسدي و أزياء واقعية طبيعية تحاكي المرجع الخارجي في حرفيته أو فنيته، و هناك أزياء فانطستيكية كروتسكية تعتمد على الإغراب الكاريكاتوري و الخرق المنطقي و الإدهاش المثير و تؤشر ألوان الأزياء أيضا على جدلية القيم و الأهواء و التناقضات فوق الخشبة الركح الدرامي و خشبة الواقع الاجتماعي، و يقاسم تصميم الأزياء تصميم الديكور نفس الهدف و هو مساعدة المشاهدين على الفهم و التعبير عن خصائص المسرحية، كما تساعد الأزياء في عروض كثيرة التعريف بالفترة الزمنية التي حدثت فيها المسرحية، بل إن الملابس تساهم في تحديد الوقت من اليوم و تحديد الفصل و المناسبة و تقديم معلومات عن الشخصيات مثل العمر، المهنة، السمات الشخصية و المكانتين الاجتماعية و الاقتصادية "في المسرحيات التاريخية، مثلا: تمكننا الأزياء من توضيح العلاقة بين الأشخاص، كما تعرفنا على بعض الفئات مثل الفئات المتحاربة في مسرحية **شيكسبير"**، و قد يستعين الممثلون ببعض الأقنعة لبعض الشخصيات " قد ساعدت الأقنعة في إعطاء انطباع بشخصيات فنية يعبر كل قناع منها عن العاطفة الأساسية التي تميز الشخصية التي ترتديه".

و يسعى مصمم الأزياء بالتعاون مع جميع العاملين، شأنه في ذلك شأن بقية الأفراد من مخرج إلى مصمم الديكور إلى الإضاءة و كبار الممثلين للتأكد من الأفكار التي تتناسب مع التفسير الصحيح للمسرحية فهو يساهم في إيحاء المقولة المرئية التي توازي المقولة المحكية و بتالي فإنه يستخدم كل ما من شأنه أن يخدم العرض فيعمل على التجديد و التغيير و التبديل بما يناسب الشخصيات و ما يناسب الموقف في حد ذاته و يبزر هذه الأزياء و يقدمها في صورة مناسبة.

ب. **الماكياج** :

هو أحد العناصر البارزة و المكملة للعرض و يستخدم للتأكيد على ملامح ووجوه الممثلين فهو يبرز ملامح الشخصية فملامح الوجه مثلا تدل على عمر الشخصية و صحتها و جنسها و قد يعطي الوجه مهنة الشخصية و سماتها العامة بل إن هذا الأخير هو الذي الوجه اللون و الشكل الصحيح.

و يساعد الماكياج العادي على الاحتفاظ بملامح الشخصية الأصلية كما قد يغير الملامح بصورة جذرية و يزيد في حدتها و لعلنا نقف عند الكثير من المسرحيات التي ساهم فيها الماكياج مساهمة فعالة في تحقيق التأثيرات المطلوبة على المتفرج كما يساهم في تنسيق هذا العمل. المخرج مع مصمم الأزياء و عامل الماكياج. و لعلنا نؤكد في هذا العنصر على ضرورة أن يظهر الممثل في أي دور بأزياء مختلفة، تناسب الدور طبعا و بوجه مغاير للوجه الطبيعي و هذا يعني أن يكون الممثل بوجه عليه صيغة تخالف و جهه العادي و تبرز بالتالي ملامحه و من هنا يمكننا القول بأنه لا يمكن لأي شخصية أو لأي ممثل أن يظهر على خشبة المسرح دون أن يكون متنكرا باللباس و مغيرا لزيه.

"و حتى لو كان الأمر يتعلق بمسرحية ذات موضوع عصري فإن الممثل لا ينبغي له التمثيل بالملابس التي يرتديها عادة في حياته اليومية"[1] و يشكل ثنائي الزي و الماكياج

جسرا يصل مابين عناصر العرض الحية و الجامدة ' فهي تساهم في بلورة معنى الحركة , إبعاد الشخصية و دلالتها المعرفية فضلا عن الوظيفة الجمالية إذ تساهم في تشكيل الصورة النهائية العامة للعمل .

6-4 الموسيقى musique

تعد الموسيقى من أهم المكونات الأساسية في تفعيل العرض المسرحي و خلق توتره الدرامي و كشف صراعه و توضيح تمسرحه الدرامي، و تساهم الموسيقى في خلق تواصل حميمي فني و جمالي و نفسي بين العارض و الراصد المشاهد، وتحضر الموسيقى في شكل مؤثرات اصطناعية أو أصوات طبيعية محاكية أو موسيقى ملحنة على ضوء قواعد موسيقية مدروسة أو أغاني مهجنة بلغات مختلفة و حركات و رقصات معبرة و

1 - فليب فان تنغيم، تقنية المسرح، تر: ابراهيم شعبان، المكتبة الوطنية، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ص 29.

تحضر في أيضا في العرض بمثابة أصوات خلفية بشرية أو آلية، و يلاحظ كذلك أن الموسيقى قد تكون من أداء الممثلين مباشرة أو تكون صدى خلفيا Play back من وراء شاشة الكواليس . ولم يكن المسرح يختلف عن السينما و غيرها، في كون الموسيقى تعد جزءا مكملا و متمما للعمل المسرحي الناجح " تلازمت الموسيقى مع المسرح تاريخيا في الشرق و الغرب خاصة و أن المسرح و منذ نشأته ارتبط بالموسيقى و الغناء و الضربات الإيقاعية و قد اختلف الدور الذي تلعبه الموسيقى في العرض باختلاف الجماليات السائدة عبر التاريخ و بتطور الدائقة العامة، فكانت تارة عنصرا عضويا يعطي العرض إيقاعا و تارة عنصرا مرافقا كوظيفة جمالية و تارة عنصرا دراميا يلعب دورا في تشكيل المعنى"[1].

كما أشرنا في السابق فقد واكبت الموسيقى الأفلام السينمائية قديما، حيث كانت هذه الأفلام بمصاحبة الموسيقى الحية التي يعزفها فنان الأوركسترا، كما كان لها باع طويل في خلق و تسخين التأكيدات العاطفية و تطورت أيضا في الحاضر و أصبحت تقدم على يد خبراء يبدعون مؤثرات مميزة تصاحب كبرى الأعمال الفنية، و المتتبع لبعض

المسرحيات القديمة، يجد في النص المسرحي المعنون بـ (العاطفة) التي مثلت بمدينة (هوتغرام) عام 1501 م كتب في مذكرة الإخراج "ذكروا هؤلاء الذين يتولون الأسرار الآلية لبراميل الرعد بأداء ما يوكل إليهم و ذلك بإيقاع التعليمات و لا تدعهم ينسون أن يتوقفوا عندما يقول الإله كفوا و دعوا السكينة تسود"[2]، و لعل هذه العبارة تكشف بوضوح عن مدى تزامن بداية الموسيقى مع بدايات المسرح نفسه، أي أن الإنسان عرف الموسيقى منذ قديم الزمان و كان من البديهي أن يستخدم هذا الفن عاملا مساعدا في الفن المسرحي, ولعل قارئ إبداعات شكسبير سيدرك أهمية الموسيقى في المسرح (الإيليزابيثي) إذ نجد الموسيقى ناعمة، موسيقى جدية و غريبة، أبواق من الداخل، نداءات السلاح ... و هكذا و انطلاقا من هذا المنظور يمكننا أن نقول بأن الموسيقى قد صاحبت عروض الإغريق و

1 - ينظر ماري إلياس و حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 490.
2 - ينظر ماري إلياس و حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 491.

عروض مسرح (شكسبير) و لازالت المسرحات اليابانية تعمل بمصاحبة الموسيقى خاصة الحية منها بل إن (الأوركسترا) على المسرح كانت تعلن للجمهور (نحن نبغي استماعكم) أو نحن نريد أن نتأكد من أنكم تتواصلون مع أهدافنا.

و لن نغفل الحديث هنا عن مسرح "بريخت BRICHT " أيضا الذي عمل هو الآخر إلى توظيف هذا العنصر الفعال في العملية الإخراجية، لأن هذا الأخير يدرك تماما أن الموسيقى تساهم في إرساء النغم العاطفي للمسرحية بل إنها تعطي العرض نكهة حديثة لأنها تنقل الإثارة، كما تعبر عن الزمن و قد عمل على توقيف الحدث على المسرح انطلاقا من تقديم بعض المقطوعات التي يستوحيها من الحدث الدرامي في حد ذاته.

و أمام هذه الحالة يجدر بنا أن نشير إلى ضرورة أن تكون شخصيات على علم و على دراية بعلم الموسيقى، لأن معرفة الأشياء، تتيح للممثل فرصة التعاطي مع هذا النغم بل إن إحساسه بالدور سيتعمق أكثر وفق ما تمليه عليه تلك النغمات المنبعثة فمن البداية أو بين ثنايا العرض المسرحي و حتى النهاية.

4-7. المؤثرات السمعية SOUND EFFECTES EFFETS SONORES

مصطلح يعمل في مجال المسرح و السينما و الدراما الإذاعية و الدراما التلفزيونية للدلالة على الوسائل السمعية المستخدمة لإصدار الأصوات التي يتطلبها العرض، و هي المجال التقني المعادل السمعي للإضاءة التي تساهم في خلق المؤثرات البصرية في العرض، و في كثير من الأحيان يمكن أن تؤكد المؤثرات السمعية في العرض منحى موسيقيا بحثا فيطلق عليها عندئذ اسم موسيقى العرض أو الموسيقى التصويرية "عرف استخدام المؤثرات السمعية منذ القدم فقد كان هناك مختصون بتنفيذها في المسرح اليوناني القديم ، كذلك كان القناع الذي يضعه الممثل وسيلة لتضخيم الصوت في المسرح الشرقي، التقليدي وعلى الأخص في مسرح النو الياباني كانت تستخدم تقنيات خاصة لإبراز الصوت وتضخيمه، فقد درجت العادة على وضع آنية خزفية تحت الخشبة تعطي رنينا

وصدى لصوت الممثلين والآلات الموسيقية، وفي المسرح المعاصر يعتبر إعداد وتنفيذ المؤثرات السمعية اختصاصا مستقلا له بعد تقني ودراما تروجي"[1].

"والمؤثرات الصوتية فهي علامات فضائية هامة من النوع السماعي الأيقوني كصرير الأبواب و أصوات الحيوانات و الطيور كذالك الانتقال و التنقل كأصوات العربات و السيارات (تقترب و تبتعد) إن حاملات عاملات المؤثرات الصوتية يمكن تبادلها فهي تتراوح بين الممثل في المطلق كعروض **هارت** و **غروتوفسكي**، وصولا إلى الأجهزة و الوسائل الميكانيكية و الإلكترونية (كصوت الفضاء) مثلا"[2].

8-4. الإكسسوارت ACCESSOIRE

الإكسسوار كلمة فرنسية تعني يكمل و يرافق الشيء الرئيسي، و ق د انتقلت إلى اللغة العربية بلفظها الفرنسي.

تستخدم كلمة إكسسوار في عالم المسرح للدلالة على كل مكونات الديكور من أغراض و قطع أثاث، سواء كانت مرسومة بطريقة خداع البصر على اللوحة الخلفية أو موجودة فعلا على الخشبة، و هي تلك الأشياء و الأدوات التي تكمل الديكور و الأزياء ويحتاجها الممثل و تخدم العرض فهي توضح دلالته المكانية و الزمانية و تبرز الشخصية و بنية الحدث الدرامي، فضلا عن الوظيفة الجمالية في تصويرها ثقافة الشخصية و المجتمع و إن عدم استخدامها الفعلي يحيلها إلى قطعة ديكور ثابت أو قطعة زي مكمل كما تطلق على مكونات الزي المسرحي، لذلك فهي غالبا ما تستعمل في هذا المجال بصيغة الجمع و تعني مجموعة من الأشياء ليس لكل منها وظيفة خاصة. و قد تعاملت السميولوجيا

1 - ينظر ماري إلياس و حنان قصاب، المعجم المسرحي.
2 - د. أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي من النص الاجتماعي ة الاقتصادي الدرامي، دار أرسلان، سوريا، دمشق جرمانا، الطبعة الأولى، 2010 م، ص 114.

مع الإكسسوار كعلامة لها دلالة، و اعتبرت أن مجموعة الأغراض يمكن أن تشكل منظومة من العلامات من خلال ارتباطها بالعناصر الأخرى في العرض مثل المكان و الزمان و الشخصيات و هي تساعد في إعطاء معلومات هامة عن الشخصية فمثلا التاج يحدد صفة الملك و السيف صفة الفروسية و غيرها من قطع الإكسسوار التي أصبحت كثيرة في مسرحنا المعاصر، و اعتبرت دلالة رمزية لعناصر العرض المسرحي بالإضافة إلى دورها الفعال في بناء المعنى.

المبحث الثاني : دور العناصر السينوغرافيا في الرؤية الإخراجية

بدأ الاهتمام بجماليات العرض الدرامي كما أشرنا إلى ذلك سابقا بعد أن انتقل الباحثون من المضامين الإيديولوجية و البحث عما هو مرجعي و خارجي في النصوص المسرحية إلى العرض الفرجوي لمساءلته فنيا و جماليا و تقنيا و ساهم تطور الدرس الأكاديمي و النقد الجامعي في إثراء المقاربات الدراماتورجية التي ترتكز على مقاربة العرض و شعرنة جمالياته الفنية و التقنية، إن وظيفة السينوغرافيا صارت احد المصطلحات التي يدور حولها جدل، كبير ولقد تنوعت وجهات النظر حوله، وفقا لكل مفهوم كل كاتب من حيث النظرة إليه في زاوية متفهمة ودرجة إدراك طيفه الوطني في مما أحدث تباينا واضحا في تناول تداول مفهوم الخاص بها، بل وأصبحت مثار جدل وخلاف في الوسط الفني خاصة مابين مصمم الديكور ومخرج العرض، وشاعت الحيرة وتباين استخدام المصطلح في الكتابات النقدية،"واحتفظ المسرح الغربي بوظيفة محددة

للسينوغراف المصمم مشاهد العرض = مصمم الصور المسرحية) وأبرزت لعصر فاعل مستقل"[1] ويمكن أن يميز بين نوعين للسينوغرافيا:

- السينوغرافيا (الصورة) التقنية الفنية بما فيها في اتحاد الرؤى الإخراجية المختلفة على تنفذ العمل، تحت قيادة المخرج، بدءا من المؤلف الذي يطيع نصب ما أمكن لرؤية المخرج الدرامية بغية التجويد الدرامي، ثم تلك الاتهامات لفريق العمل الفني كل حسب تخصصه، ولما كان العمل في المسرح جماعيا، وفيه الرأي والرأي الأخر ولكن تظل الرؤية التي ارتضاها المخرج ليقدم عليها العرض على أرض الواقع لها الأهمية القصوى، بعد أن تتوحد الرؤى المختلفة في رؤية واحدة متعددة الإسهامات.
- السينوغرافيا الذهنية: سينوغرافيا النص الأدبي، مابين قدرة الكاتب على استشارة خيال القارئ بصفة عامة ايا كان، ليساعد على تكوين صورة ذات اطر خاصة بالعمل الأدبي المقروء من حيث الزمان والمكان،والحدث والانفعالات الدرامية للأشخاص

أو على وجه الخصوص السينوغرافيا تحفز نثر المخرج، وتجعله يتصدى لإخراج العمل وتقديمه مسرحيا، و سينوغرافيا متخيلة لكل من المساهمين في العمل كل على حدة حين يعمد إليه بالعمل في العرض لتجسيد هذا النص الأدبي بعد قراءته"[2].

تساعد السينوغرافيا في تنسيق الفضاء، والتحكم في شكله بغرض تحقيق أهداف العرض المسرحي، والذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث، وبناء عليه تكون السينوغرافيا بمثابة الفن الذي يرسم التصورات من اجل إضفاء معنى على الفضاء و إضفاء المعنى في اتصال الأفكار لن يستغني عن عنصر في العناصر التي تحقق تنسيق وتشكيل الفضاء واستخدامها وبالتالي تكون من أهم أعمال المخرج لتحضير العرض المسرحي ومن اجل الوصول إلى التكامل في الرؤية الفنية للعرض .

1 - السينوغرافيا فن تشكيل الصورة المسرحية، د. كمال يونس، رابطة أدباء الشام، موقع الكتروني.

2 - السينوغرافيا فن تشكيل الصورة المسرحية، م س.

كما سبق الذكر تتكون السينوغرافيا من عناصر مختلفة، كالديكور والإضاءة والملابس، فهي تحتاج إلى تدخل وتكامل بين المخرج ومصمم هذه العناصر، والى حوار حول الرؤية التي يستخدمها العمل المسرحي،وما ينتظر في التأثير الدرامي في الملتقى وكل العلامات السيميائية التي يجب أن تشكل مؤشرات لفك رموز و شفرات العمل المسرحي و الوصول إلى فضاء الدلالات، فكل هذا يجعل من التصور السينوغرافي صعبا ومعقدا، حيث يمكن الحديث هنا عن مقومات ملموسة فتغير تموضع عنصر ما بآخر يقود إلى تأثير مختلف عما تم رصده أثناء وضع التصور و الرؤية السينوغرافية البدئية، كما أن هذه العناصر و المقومات ليست أحادية الوظيفة، و إنما هي مركبة و متداخلة فيما بينها "

و في يومنا هذا صار التعاون بين المخرج السينوغراف أساس تصميم و تنفيذ العرض المسرحي، بحيث يتابع السينوغرافي التحضير للعمل بمراحله كافة منذ قراءة النص و حتى تنفيذه، و هناك تعاون وثيق و دائم بين بعض المخرجين و السينوغرافيين مثل

المخرج الفرنسي **روجيه بلانشون** R. PLANCHON 1921 مع السينوغراف الفرنسي **رونيه آليو**R. ALLIO و المخرج الفرنسي **أنطوان قيتيز** A. VITEZ **مع** السينوغراف اليوناني **يانيس كوكوس** Y. KOKKOS تحول بعض السينوغرافيين العاملين في المسرح إلى إخراج مثل **يانيس كوكوس،** كما أن بعض المخرجين يقومون بتصميم سينوغرافيا عروضهم الخاصة مثل الأمريكي **روبرث ويلسون** R. WILSON و مع التطور الملحوظ في مجال التقنيات صارت السينوغرافيا مجالا إبداعيا يكرس التقنيات المتطورة لصالح الفن، فالكثير من العروض صارت تقوم على الإيحاء بالمكان من خلال الصوت و الإضاءة، ديكور ضوئي و سمعي و على استخدام الليزر، وعلى تحقيق صورت مجسمة بدون استخدام الشاشات.

و بالتالي السينوغرافيا أحد الآليات الرئيسية لفهم دلالات العرض، و أحد مقومات خلق التأثير الممتح من الرؤية الفنية للإخراج و المتماثلة مع طبيعة النص. في " ست شخصيات"، يتم التمييز بين مجموعتين بشكل قاطع من خلال المظهر و أسلوب الأداء و المكان بالنسبة للفضاء المسرحي و الإضاءة الفاصلة إن التعليقات **بيرندلو** التفصيلية شأن

الشخصيات ، و التي يدونها بعد توجيهاته لدخولهم الأول تبدأ كالتالي: عند إخراج هذه المسرحية على المسرح، يجب أن تستخدم جميع الوسائل حتى لا يكون هناك أي تشابه بين الشخصيات و الممثلين مما يؤدي إلى عدم القدرة على التمييز بين الفريقين و وضع كل مجموعة كما هو موضح في الإشارات المسرحية أثناء صعود الشخصيات الست على المسرح سيساعد دون شك على تمييز كل جماعة عن الأخرى كما يمكن استخدام إضاءات عاكسة تمييز أحد الفريقين، و لكن أفضل طريقة تقترح هنا لتميز كل مجموعة عن الأخرى هي استخدام الأقنعة للشخصيات"[1].

"يعتمد المنظر المسرحي على مهارة المصمم في تحقيق الجمع بين عناصره متعددة ليخرجه بشكل موحد، واضعا باعتباره أساسين مهمين:

- علاقة أجزاء التصميم بالبعض الآخر و يقصد بها الأسلوب الذي يستخدم لتوحيد كل جزء من التصميم في الجزء الآخر.
- علاقة كل جزء منها بالكل: و يقصد به الأسلوب الذي يستخدم في توحيد كل جزء على حدى و الشكل العام، أي بمعنى خلق التوافق بين أجزاء التصميم مع الشكل العام ضمن مساحة كلية"[2].

إن العناصر السينوغرافية تهدف إلى لفت انتباه المتفرجين بمعنى دفع التوليد الأدائي للمادة بطريقة تسمح للعناصر التي تظهر في الفضاء بلفت انتباه الجمهور لها و بتسليط الضوء على فعل التلقي في نفس الوقت، ليدرك المتلقي عمليات التحول التي تلحق بالأشياء و تؤثر فيها، مثل تحول عناصر الضوء و الألوان و الحركة و الموسيقى ... إلخ.

1 - المسرح و العلامات تأليف إلين أستون و جورج ساقونا، تر: سباعي السيد، مراجعة د. محسن مصلحي، أكادمية الفنون، وحدة الإصدارات، مسرح 12، ص 188.

2 - الاتجاهات الإخراجية الحديثة و علاقاتها بالمنظر المسرحي، م س، ص 97.

كما يمكن عد وظيفة العناصر السينوغرافية مكملة للعملية الإبداعية' إذا وظيفة العناصر السينوغرافية عملية بنائية مركبة تحمل دورا رئيسيا في تركيب فكرة العمل ' و تحديد دلالته الجمالية و الفكرية و إن هدفها الجمالي قائم على بناء علاقات بين عناصر التجربة و تحقيق المعنى المرجو منها كما تساعد المخرج في إيصال أفكاره و أفكار فريق العمل المسرحي المشارك في العرض

و للعناصر السينوغرافية تأثير مهم فهي تحمل أهمية قد تصل إلى هدم العرض المسرحي برمته إن أسيئ استخدامه، (تقول ماريان جالاوي) " للديكور إلى جانب أهمية مظهره للمسرحية ككل، وظائف أخرى يمكن أن تحقق أو تحطم عمل الممثلين "[1].

1- ماريان جالاوي، دور المخرج في المسرح، تر: لويس بقطر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر 1970 م، ص 157.

النص المسرحي المؤشر الأول و الأساسي الذي يحدد نوعية العرض المسرحي و شكله الذي يتابعه الجمهور، و غالبا ما يكون هذا التأثر مطابقا لنوعية النص الذي يمكن أن يكون محكما أو منهارا، بحيث يمكن القول أن الكاتب المسرحي يحدد من البداية الهدف الاستراتيجي للعرض و لا يمكن أن تبدأ عناصر العرض المسرحي عملها قبل عنصر التأليف و الانتهاء من كتابة النص و هو بمثابة إشارة البدء للإخراج و الديكور و التمثيل و الموسيقى و ذلك للعمل ضمن الفريق القائم على إنتاج النص.

و قبل أن نتطرق إلى العملية النقدية يجدر بنا أن نسلط الأضواء على النقد الأدبي بشكل عام و النقد المسرحي بشكل خاص، فالنقد هو التعبير المكتوب أو المنطوق من متخصص يسمى ناقدا و قد يكون النقد في مجال الأدب، السياسة، السينما، المسرح و في مختلف المجالات الأخرى، و النقد المسرحي يتجاوز كل مراحل الأدبية في المسرحية ليذهب إلى مهن كثيرة يجمعنا، و لقد حاول النقد المسرحي مواكبة التطور الحاصل على مستوى الممارسة المسرحية، فظهر النقد الانطباعي و ألتأثري و منه النفسي، الاجتماعي، الفني، و الجمالي فاتسعت الرؤية النقدية و تناسلت في فضائها جملة من النظريات و المناهج النقدية التي انصهرت في صيرورة الإبداع المسرحي و في مسار المناهج العلمية إلى جانب مناهج النقد الأدبي و الفني، و نجد أنجح الأعمال المسرحية هي التي تبني أسلوب العمل الجماعي أو مبدأ التعاون المثمر الخلاق بين كل المشاركين في العمل المسرحي أو بين ثنائي إبداعي من مخرج و مؤلف أو مؤلف و ممثل أو مخرج و سينوغراف و الحق أن هذا الصراع لم يكن من صنع فناني المسرح و ممارسيه من مؤلفين و مخرجين و ممثلين، بل كان المسؤول الأول و الحقيقي عنه هو "النقد" و لقد عانى النقد المسرحي الحي منذ هيمنة النظرية الدرامية الكلاسيكية التي أعلت من شأن النص و رفعته إلى مصاف الأدب الرفيع المكتوب للقراءة فقط، و تم ظلت إبداعات أجيال متعاقبة من المخرجين، الممثلين و مصممي المناظر، الموسيقى، الإضاءة و الحركات و الرقصات مهملة منسية نقيع في الظل، و لا تحظى بشرف الوصف أو التحليل ناهيك عن التقييم و ربما كان من الأصدق أن نقول إن هذه الإبداعات قد

ضاعت و فقدت إلى الأبد، و لن يقدر لنا أن نعرف عنها شيئا فالعرض المسرحي عابر مثل الإنسان ، يحي مرة و يموت، فهو يتغير في ملمسه و مذاقه و آثاره من عرض لآخر حتى و لو كان عرضا لنفس النص الدرامي بنفس المخرج و الممثلين و قبل اختراع أجهزة التسجيل كان الناقد هو الوحيد القادر على حفظ ذكرى هذه العروض و لو حتى بالوصف و كانت هذه العروض تحيا بهذا الوصف في ذاكرة المسرح، و لكن النقاد الذين هم ذاكرة المسرح أو حفظها لم يفعلوا، و لم يحفظوا لنا سوى النصوص و لهذا فقدنا نصف تاريخ المسرح، و أصبح لزاما علينا أن نلجأ إلى مصادر أخرى غير النقد، مثل كتب التاريخ، و المذكرات الشخصية، السير الخطابات، كتب الرحالة، فن العمارة، التاريخ الأزياء و الدراسات الاجتماعية و التاريخية لنحاول أن نكون و لو صورة تقريبية لما كانت عليه العروض المسرحية في الماضي، أما الآن فقد تغير الوضع بعض الشيء بفضل بعض المناهج النقدية الحديثة، و ظهورها يسمى بنظرية العرض المسرحي التي طرحت نفسها كبديل للنظرية الدرامية و جعلت من العرض المسرحي موضوعها و بؤرة اهتمامها.

لقد بدأ الناقد المسرحي يصلح من مساره و يجتهد في تحليل العرض المسرحي بقدر اجتهاده في تحليل النص و يهتم بإبداع المخرج، و فناني العرض مثل اهتمامه بإبداع المؤلف و نتاجا للدراسة النظرية التي قمت بها في الفصلين النظريين و حصادا لهذا الجهد المتواضع سأحاول نقد الرؤية الإخراجية لمسرحية (سطو خاص) من خلال سينوغرافيا العرض لمؤلفها **محمد مصطفاي** و مخرجها **فوزي بن براهيم** حيث سأعالج بعض الإشكاليات التي يمكن أن أعتمدها في هذه العملية النقدية.

هل أصبحت مهمة الإخراج المسرحي يتقاسمها كل من المخرج و السينوغرافي و ما هي العلاقة التي يمكن أن تكون رابطا بينهما ؟

هل التصاميم السينوغرافية تقتصر على رؤية المخرج و السينوغراف ما هو إلا أداة تنفيذية ليس إلا ؟

لقد جهدت من بداية تدريبات المسرحية الأولى محاولة تحقيق ذلك النقد أو إعادة صياغتها بلغة المسرحية المركبة، على أن تكون له مصداقية، و أن أكون أمينة و عادلة في اكتشاف، و تحليل شبكة العلاقات الجمالية و الدلالية المركبة التي تشكل العرض المسرحي الحي.

(سطو خاص) عنوان المسرحية وجدت طريقها إلى خشبة المسرح عن طريق المخرج فوزي بن براهيم تأليف مشترك لمحمد مصطفاي و المعالجة الدرامية كانت للمخرج نفسه، إنتاج المسرح الجهوي صراط بومدين لولاية سعيدة التي تم تقديم عرضها الأول يوم 11 جوان 2014. إن مسرحية سطو خاص تطرح في الحقيقة و تعالج قضية محاربة سرقة الآثار تبدأ أحداثها بعد عودة سعد مهرب الآثار بعد عشر سنوات من الغياب بعد آخر عملية سطو على أحد المتاحف التي كادت تبوء بالفشل يعود ليلا قي قمرة من أجل عملية جديدة و لكن بمعطيات مختلفة، نحاكي عملية السطو و لكن بمنظورها الخاص فنجدها لا تخلو من الكوميديا إلى الدراما الاجتماعية و وصولا إلى زعزعة المبادئ الإنسانية عند بعض شخصياتها دون الاستغناء عن المرور بتاريخنا الحافل و التعريف بموروثنا الشعبي و الثقافي.

و إذا أردنا أن نتحدث عن الرؤية الإخراجية للعرض نجد أن المخرج اعتمد الطريقة التي تناسب واقع و ذوق الجمهور، إذ حاول تجسيد هذا الوضع الذي كان من المفروض أن يكون أكثر جدية بطريقة كوميدية حيث ركز على الجانب الكوميدي و لقد تحققت في المسرحية رؤية المخرج لهذه القضية و تجلت وظيفته في تجسيد و تطوير الصراع و هذه الصورة في نماذج و شخصيات صادقة و هي مهمة شاقة قام بها المخرج فسطو خاص حملت معها فكرة فلسفية جديدة ربما يعجز البعض على طرحها. استطاع أن يجعل الحياة تدب على المسرح في أجساد تسعة ممثلين لكل منهم شخصية منها الكوميدية، الشريرة والطيبة، ملاؤا المسرح بصراعهم و صخبهم يرافقهم ثلاثة راقصين يظهرون في مشاهد مختلفة كما أوجد المخرج لغتين الفصحى و الدرجة، لقد كان العرض في مجمله بؤرة تستفيض الاهتمام و تمهد الطريق أمام المتعة و من خلال تتبعنا للعرض نسجل بعض النقاط التي برزت فيها طاقة المخرج في الإمساك بخيوط الحدث الدرامي و بالتالي إيقاعه معتمدا على الممثل، الإيماءة الضوء، الموسيقى، الأصوات التأثيرية مستعملا الأسلوب الكوميدي، الكاريكاتوري، مما أضاف نوعا من الجدة خصوصا و أن لغة المسرحية قادرة على التواصل و التأثير دون حاجة لفهم لغة الحوار المسرحي، من ناحية الشكل حديث إلى أبعد الحدود طابع الحداثة و الطليعية و التجديد لم يلغ في هذه المسرحية و المضمون الواقعي و التاريخي الذي يضع في حسابه أيضا أن يوصل الفكرة للمتلقي.

سطو خاص العنوان بأخذنا إلى منحى معين و هذا أول إشكالية ، فالعنوان بمثابة الدليل الذي يوجه المشاهد نحو قاعة العرض ، فقد يوحي بفكرة عن المسرحية ، فعن طريق العنوان نستقطب الجمهور لمشاهدة العروض أو قراءة النصوص ، فهو إذن وسيلة يستخدمها كل من المؤلف و المخرج لإعطاء و تقديم لمحة عن المسرحية ، " يعتبر العنوان جزء من الإرشادات الإخراجية المسرحية له علاقة بمعنى المسرحية ".

عرض أطلق على نفسه سطو خاص أول ما يتبادر إلى ذهن المتلقي سطو و هي عملية سرقة ولكن لماذا خاص ؟ سؤال يمكن الإجابة عليه بعد مشاهدة العرض ، خاص

تدل على الحيلة التي لجأ إليها المخرج و جسدها في الطريقة التي استعملها الممثلين من أجل دخول المتحف و سرقة التمثال و الطريقة الهزلية التي انتهجوها في ذلك سرقة و لكن بطريقة هزلية، و يمكن هنا أن أشير إلى أن المخرج قام باستبدال عنوان المسرحية الذي و ضعه المؤلف و الذي كان "روبي" حيث رأى المخرج أن العنوان لا يتماشى مع موضوع المسرحية.

كما سبق وأن أشرنا في بداية هذا البحث أنه من بين الأسباب التي جعلت فن المسرح يتجسد من خلال العرض هو ظهور و تمييز شخصية المخرج في العملية المسرحية الذي يبرز دوره بشكل واضح و فعال، إذ هو من يملك القدرة على تحويل الاهتمام من النص المكتوب بواسطة الرؤى الإخراجية التي تجاوز فيها طريقة تجسيد النص من مجرد ترجمة أو زخرفة أو نقل حرفي إلى بنية العرض القائمة بذاتها و متحررة بعناصرها في فضاء فعلي يتجسد فيه المعنى وفق صيغة دالة، و في ظل هذا السياق لا يمكننا أن نتحدث عن صياغة إخراجية في العملية المسرحية إلا إذا أشرنا إلى تعاظم شخصية المخرج، إذ هو الذي يبدأ بتوحيد جهود الجميع أي الفرقة الفنية و التقنية و يترجم صياغة العمل الذي يقوم به إلى صورة متكاملة ترتبط فيها .

من خلال عناصر العرض المسرحي المخرج **فوزي بن براهيم** هيمن على العرض المسرحي من خلال فرض رؤيته الإخراجية للسينوغرافيا إذ هنا يجدر بنا الإشارة إلى إشكالية بحثنا أي أن المخرج هو السينوغراف و السينوغراف ما هو إلا أداة تنفيذية إذن هنا المخرج هو قائد العرض المسرحي و هو المشرف على جميع التعليمات المختلفة بالعملية الإخراجية ، إن تحقيق الرؤية الإخراجية مرهون بحسب اختيار الممثلين القادرين على تقمص دور الشخصية المسندة إليهم كما أن اختياره المهم لمصممي الديكور و الملابس و الإكسسوارات كفيل بتحقيق الرغبة الفنية و الرؤية الإخراجية و التي هي موضوع بحثنا.

لقد كان العرض في مجمله بؤرة تستفيض الاهتمام و تمهد الطريق أمام المتعة من خلال تتبعنا للغرض نسجل بعض النقاط التي برزت فيها طاقة المخرج في الإمساك بخيوط الحدث الدرامي، و ما شد انتباهنا إلى خشبة المسرح أن الرؤية الفنية لهذا العرض تنحوا نحو الرمزية حيث يمكننا القول أن المسرحية تدرس مشكلة بعينها دراسة درامية فاتنة.

و التتبع للعرض يرى أن المخرج لجأ في إخراجه إلى المنظر المتغير عن طريق التغيير السريع بين الوحدات التشكيلية في الفضاء المسرحي بالتبديل أو الحذف أحيانا أو بالإضافة أو بالتعديل، مشغلا الإضاءة باعتبارها عنصر تقنيا يضع التأثير الفني المطلوب زمانيا و مكانيا في صياغة شاعرية قادرة على خلق أنواع من الصور المادية تساوي أو تفوق صور الكلمات، ليصبح التواصل بين الخشبة و الجمهور متألقا.

المشهد الأول:(وسط شارع مظلم)

نسمع في الشارع أصوات سيارات الشرطة و هي مؤثرات صوتية متميزة توحي بالخطر لا يتغير في هذا المشهد أضواء البروجكتورات (Projecteur) أو ما يسمى بكاشف الضوء المتنقل (poursuite) المتنقلة وفق حركة الممثلين سعد و قمرة الهاربين من الشرطة بعدما كان يحاولان السطو على أحد المتاحف لسرقة تمثال أو لوحة زيتية نادرة، كلاب مجسدة يقودها حراس المتحف، صوت الطائرة، صوت صفارات الإنذار، ثم يظهر قائد الشرطة في حالة قلق يلاحقه صحفيين إحداهما تحمل ميكروفون و الآخر يحمل آلة كاميرا، و ما يمكن أن نلاحظه أن المخرج حافظ على نفس الإضاءة حتي عند هبوط المثلين إلى الصالة و كأنهما يختبآن أين يسلط عليهما الضوء و يفترقان بعد ذلك و نستدل على ذلك ن خلال الحوار التالي :

سعد: يكونوا عرفونا

قمرة : مانعرف واش ندير ودروك

سعد : نفترقوا باش مايقدروش يتبعونا و أنا نعيطلك من بعد

يبدأ صوت المؤثرات الصوتية ينخفض حتى ظهور ممثل يحمل على ظهره كيس به التمثال المسروق ، ثم بعد ذلك تنطفئ الأضواء و تتوقف الموسيقى حتى يتمكن الممثلين من تغيير الديكور، كما يمكن الإشارة هنا أن المخرج ألزم الممثلين على تغيير الديكور خلال العرض و هذه من بين التدريبات التي قام بها المخرج ، يظهر طارق الممثل يحمل لافتة عليها بعد مرور عشر سنوات.يستثمر المخرج هنا الممثل لخلق منظر مسرحي .

المشهد الثاني : (حديقة او مكان عام)

سعد يجلس في مكان عام يشبه الحديقة و ينتظر ... تدخل قمرة تراقب المكان ثم تقترب منه و تجلس بجانبه.

ينتقل الحدث إلى مكان عام وفي هذا المنظر اعتمد المخرج على ديكور بسيط يوحي إلى الحديقة أشجار لا يظهر منها إلا أغصانها،أوراق متناثرة، و استعمل موسيقى رومانسية، كرسي خشبي، تدرج في الإضاءة بالنسبة للأشجار، و إضاءة خفيفة مركزة على الممثلين فقط في صياغة شاعرية قادرة على خلق أنواع من الصور المادية تساوي أو تفوق صور الكلمات حيث استعان بكل ما توصل إليه "بريخت bricht" من بساطة في الديكور ميزة اختص بها هذا المخرج بأن أضاف إلى النص الأدبي رؤيته الخاصة التي أثرت في العمل الفني، و نفخت فيه روح الحياة المسرحية الحقيقية و هي ميزة المخرج الخلاق. بالإضافة إلى الهاتف النقال و كوب القهوة .القهوة التي كانت لها دلالة هامة.

سعد : كي عوايدك دايما في الوقت .....قهوة

قمرة : لا لا صحيت ... في بالي نسيت

سعد : لا لا مانسيتش ....قلت بالاك مع الوقت تبدلتي

قمرة : لا ماتبدلتش و مازالني ما نشربش القهوة

المشهد الثالث : (شلة قمرة في المستودع)

قطع خشبة متفاوتة الأحجام توحي إلى صناديق قديمة موزعة على الخشبة بالتوازي قمرة جالسة على إحدى هذه القطع الخشبية و كأن المكان عبارة عن مستودع قديم تحت إضاءة خافتة يظهر القلق على قمرة يدخل أمين ، ترتكز الإضاءة في هذه التقنية على أمين و قمرة من أجل إظهار حرارة العلاقة بينهما، إضاءة تحمل ألوان مختلفة باستعمال لاصقات ملونة (بيضاء، صفراء، حمراء) يطلق في المصطلحات المسرحية على هذا النوع من الإضاءة Anmbiance و لقد وفق المخرج في استعمال هذا

التأثير الضوئي لمعالجة الحوار الخاص بالشخصيات في هذا المشهد كما سبق الذكر أوحى المخرج أن المكان عبارة عن مستودع قديم تلتقي فيه جماعة قمرة.

نرى شخصان يدخلان و هما يتشاجران طارق و جمال. جمال مختص في القرصنة وأجهزة المراقبة و طارق سارق محترف حيث ألبس المخرج لهذه الشخصية ثوب التهكم و السخرية في مواقف عدة و هو الأمر الذي جعلها متفوقة في المستوى

الفني مما يدفع بالمشاهد إلى متابعة العرض و يحلل الدلالات و الدوافع الكامنة وراء هذه السلوكيات على النص المسرحي الذي يعتبر المؤثر الأول و الأساسي الذي يحدد طبيعة و نوعية العرض المسرحي Exposition Théâtrale و شكله الذي يتابعه الجمهور و يتأثر به، طبعا توظيف اللغة البسيطة و اللهجة الجزائرية يعود إلى طبيعة الشخصيات نفسها.

جمال يحمل آلة كمبيوتر عليها إجاصة بدلا من تفاحة التي ترمز إلى علامة الكمبيوتر.

طارق يحمل ساعة حمراء سرقها من كامي، و هنا نجد أن الإكسسوارات التي استعملها مغايرة توحي إلى الطريقة الكاريكاتورية و الهزلية التي اعتمدتها الشخصيات.

شجار بين طارق و كامي الذي سرق منها الساعة تحت أصوات الضرب. و في هذه الأثناء ثم فصل الديكور و اعتمد على الإضاءة لإعطاء صورة على خشبة المسرح فيها من العنف و لكن بطريقة كوميدية، يدخل سعد ليتعرف على شلة قمرة و يقترح عليهم سرقة تمثال مترا المصنوع من الذهب و الألماس الموجود بأحد المتاحف و في هذا المشهد يستعين المخرج بلوحة للتمثال رسمها على قطعة قماش بيضاء معلقة على قطع من الحديد وفي الجهة الخلفية رسم للخطة التي سيعتمدها هؤلاء للوصول إلى التمثال داخل المتحف أين ستقام حفلة على شرف تمثال مترا. تقترح قمرة أن يشاركوا في الحفلة على أنهم فرقة موسيقية إلا أنهم يعترضون لأنهم لا يتقنون العزف على الآلات الموسيقية في هذه الأثناء يستعين المخرج بالموسيقى توحي بمرحلة التفكير

إلا أن يتوصلوا الى حل هو المشاركة في الحفلة بعرض مسرحي، يوافق الجميع في هذه الأثناء تنخفض الإضاءة و تتوقف الموسيقى أين يتغير الديكور.

المشهد الرابع : (الشلة تعرض مسرحية بالعصر الروماني وكأنهم في حصن)

في هذا المشهد يتم تغليف القطع الخشبية بقطع القماش الحمراء اختار المخرج اللون الأحمر الذي يرمز إلى العصر الروماني مرتدين أزياء رومانية، خوذات عليها ريش أحمر، ملابس جلدية مستعينا بمجموعة من الإكسسوارات، أقداح حديدية و سلة فاكهة مختلفة الألوان، آلات موسيقية مثل البندير بالإضافة إلى الأقنعة التي استخدمها المخرج بالنسبة إلى الراقصين التي اعتبرها المخرج رمز المقاومة و من الناحية التكتيكية وسيلة حتى لا يتعرف إليهم حراس المتحف فيما بعد (حسب رأيه من خلال المقابلة التي أجريتها معه) الموسيقى كانت مزيج من البندير، القرقابو، غربية و جزائرية مصحوبة بأغنية. في هذا المشهد يمكن القول أن المخرج حاول تجسيد العصر الروماني إذا كانوا يقومون بمسرحية مترا وهم يرقصون و يغنون.

تيودور: تفضلوا مرحبا بلا شك قد تعبتم من الشيئ في حصن تيمزوين الجميل

سيزار : حصن رائع و الذي زاد في روعته تمركز الحرس الذي رأيته و أنا في طريقي مابين تيغنيف حتى حصن تيمزوين

تيودور : يحمل حبة الكرز في محاولة لقسمها إلى نصفيين بأسنانه

موقع الحصن مثل لب حبة الملوك , فلا يمكن الوصول إليها دون مرور بمركز من مراكز الحرس

تيودور : ها قد بدأت سهرتنا الآن .....(وهو يرقص) هكذا تكون سهرتنا رقص و غناء

. تنتهي المسرحية ليظهر مدير المتحف داخل الصالة مسلط عليه إضاءة من خلال كاشف ضوء متنقل ليدعوهم إلى مأدبة العشاء .

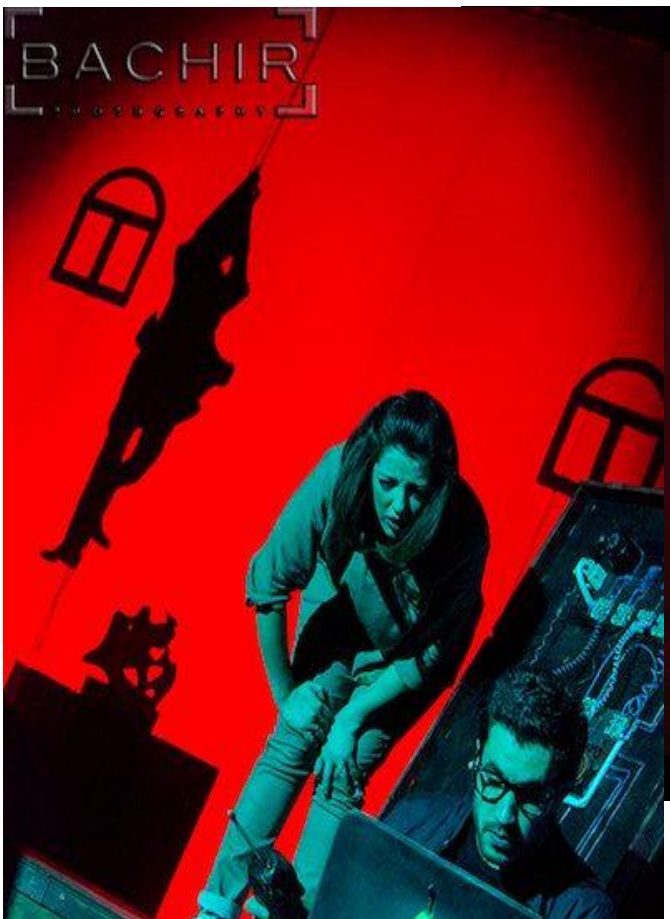
المشهد الخامس : (مكان حراسة المتحف)

و خلال هذه الأثناء يتراءى لنا مشهد آخر حارس متحف ظلمة، كاشف متنقل يتبع الحارس و هو يقوم بعمله إضاءة منخفضة ليدرك المشاهد أن الأحداث تجري بالليل ، بعدها تظهر كامي و تسقيه شراب به منوم ثم يظهر جمال حاملا آلة الحاسوب، أمين مع الحارس الثاني يقوم برشوته، طارق لا يدري أين يتجه و كل هؤلاء يظهرون تحت تأثير الكاشف المتتبع وسط ظلمة على الخشبة ، حيث يظهر جمال و كامي في الجهة اليسرى من الخشبة، جمال يحمل آلة الكمبيوتر و الهاتف اللاسلكي لوحة توحي كأنها جهاز تحكم في كاميرات المراقبة أما وسط الخشبة استعان المخرج بخلفية قماش بيضاء معلقة على حاملات الكواشف مستعينا بالإضاءة الحمراء التي ترمز لخطر، كما استخدم الظل الصيني ليعكس هبوط طارق و كأنه يتسلل إلى المتحف من أعلى مستعينا بشخصية مصنوعة من قماش ليرمز إلى طارق

ينزل بواسطة حبل حاملا تمثال مترا المزيف حتى يستبدله بالتمثال الحقيقي، تمثال مترا موجود في وسط الخشبة وراء الخلفية التي وضعها المخرج، و نرى من خلال هذا المشهد كيف أن المخرج يمضي قدما إلى مستويات عديدة بل يختار و ينظم المواد التي يمتلكها لشد انتباه الجمهور بل و يثير حب الاستطلاع لديه فيخلق بذلك توترا مما يؤدي إلى خلق بعض التوقعات التي يجب أن تؤدي الى الإرضاء في النهاية، ينزل طارق و ينجح في عملية سرقة التمثال.وقد إستعان المخرج في إنجاز تمثال مترا من بعض الصور من الإنترنت .

الترقب المتوتر مستمر حتى قرب نهاية المشهد.

ثم بعد ذلك يستعين المخرج بظلام ليظهر بعد ذلك قمرة و سعد داخل سيارة ليأخذا التمثال من طارق و يصاحب المشهد صوت سيارة و هي تنطلق بسرعة.



المشهد السادس : (العودة للمستودع)

يعود المخرج إلى ديكور المستودع الشلة في انتظار سعد الذي تأخر، أمين و قمرة على انفراد كامي قلقة، جمال و طارق يوشوشون في حالة قلق لعدم قدوم سعد حينها تعترف لهم قمرة أنها قامت باستبدال التمثال و أن سعد أخد التمثال المزيف، أما التمثال الأصلي بحوزتها و تقترح عليهم إرجاع التمثال إلى اللجنة الوطنية لمكافحة الآثار و الحفاظ على التراث الوطني .

أمين : التمثال مايقدرش يبيعو

جمال : وعلاه

قمرة : لأن التمثال راه عندنا

طارق : بركاي ماتتمسخري بينا فمرة .... التمثال مديتهلكم بيدينا في الطوموبيل

قمرة : justemen في هذاك الوقت عطيتلوا التمثال اللي خدمنا بيه فالمسرحية و خبيت التمثال تاع الصح .

المشهد السابع و الأخير : (مكان مظلم)

أما في الجهة اليمنى من الخشبة سعد مع ثلاثة أشخاص الذين باعهم التمثال المزيف يحاول إقناعهم أن التمثال حقيقي و لكن دون جدوى يقومون بربطه على كرسي و

يتصلون بالشرطة و يعود إلى الجهة المقابلة حيث الإنارة الخفيفة مركزة على تمثال متواجد تحت لافتة مكتوب عليها متحف أحمد زبانا وهران .

يلاحظ أن المخرج قد حاول و مجموعة ممثلين فرقة المسرح الجهوي صراط بومين لولاية سعيدة، قراءة الموضوع، و وجدنا عند غالبيتهم طلاقة في القول نفتقدها عند كثير من ممثلينا، بل إن بعضهم قدم اجتهادات بين تبادل الحوارات و التعبير بالوصفيات في هذا المعرض المسرحي اتضحت معالم الصياغة الإبداعية لسينوغرافيا العرض التي كشفت الموضوع بمقاربة تشاكلية تتبع سياقها النفعي المعنوي عبر أداء التشكيلات الجسدية و تعاطيها مع الإكسسوارات و الديكور و الإضاءة و الأزياء ضمن سينوغرافيا العرض، مما أحدث ترابطها مع عناصر العرض الأخرى، مما أحدث تشاكل فني لمقتضيات الأحداث عبر تداخلات عناصر سينوغرافيا العرض. كما تم توظيف معيار وحدة المتباينات الذي يمكن مقاربتة مع سمة التوزيع، حيث تضمن العرض تنوعا سينوغرافيا، انسجم والرغبة في إحداث التغيير في نمط العرض المسرحي، إذ عمد المخرج إلى إيجاد روابط بين

المشاهد هي في حقيقتها مشاهد مصغرة و ملغزة تستدعي التدخل العقلي لاقتناص مدلولاتها الآنية و ربطها بحوادث معاصرة و قد أسهم التواصل بين المشاهد المسرحية في تأكيد وحدة المتباينات المشهدية فضلا عن التغيير السينوغرافي الذي أحال إلى تنوع الأداء كضرورة متلازمة في كل مشهد، حيث اقترن العرض بالتطور المستمر و الموحد مع تطورات الحياة و نبذ الثبات، و عبر عن تواصلية الموضوع و وحدته رغم ما فيه من التنوع جعله يترابط مع الديمومة، التنوع بأحجام الديكور و أشكالها و مواقعها و ألوانها،الدرامية و ما تتطلبه من مفردات مشهدية، و في هذا العرض المسرحي اتضحت معالم الصياغة الإبداعية لسينوغرافيا العرض التي كشفت الموضوع عبر أداء التشكيلات الجسدية و تعاطيها مع الإكسسوارات ، الديكورات ، الإضاءة و الأزياء ضمن سينوغرافيا العرض، مما أحدث ترابطها مع عناصر العرض الأخرى ، و الذي أحدث بدوره تشكيلا فنيا لمقتضيات الأحداث عبر تداخلات عناصر سينوغرافيا العرض، كما تم توظيف معيار وحدة المتباينات الذي يمكن مقاربته مع سمة التوسيع، حيث تضمن العرض تنوعا سينوغرافيا انسجم و الرغبة في إحداث التغيير في نمط العرض المسرحي، إذ عمد المخرج إلى إيجاد

روابط بين المشاهد هي في حقيقتها مشاهد مصغرة و ملغزة تستدعي التدخل العقلي لاقتناص مدلولاتها الآنية و ربطها بحوادث معاصرة، و قد أسهم التواصل بين مشاهد المسرحية في تأكيد وحدة المتباينات المشهدية فضلا عن التغيير السينوغرافي الذي أحال إلى تنوع الأداء كضرورة متلازمة في كل مشهد، حيث اقترن العرض بالتطور المستمر و المواكب مع تطورات الحياة و نبذ الثبات و عبر تواصلية الموضوع و وحدته رغم ما فيه من تنوع

جعله يترابط مع الديمومة التواصلية، كما تم تحقيق وحدة المتباينات عبر إحداث التنوع بأحجام الديكور وأنواعها و أشكالها و مواقعها و ألوانها.

و لم يستثنى معيار اللون في بنية تأسيس عناصر سينوغرافيا العرض المسرحي بفعل سيميائية اللون و توظيفها الجمالي، فضلا عن العنصر الجمالي الكامن في عصريتها و

تاريخيتها، كما ظهر في تجسيد الشخصيات في العصر الحالي، و تجسيدها في العصر الروماني حيث اتخذ اللون بعدا رمزيا في الزي، حيث الألوان، فمثلا الملابس التي كانت ترتديها شلة قمرة ألوان فاتحة لملابس عصرية (خضراء، حمراء، صفراء، بيضاء) ترمز للخير أما اللون الأسود الذي كان يرتديه سعد يرمز للشر، و اللون في الزي رمز إلى إبانة مستوى التباين بين الشخصيات المجسدة المتضادة عن تناقضاتها.

أما الديكور فشارك في التعبير عن الأفكار و الأحداث التي ترمي لها المسرحية عبر مفردات قام بصياغتها مصمم سينوغرافيا و الذي هو المخرج نفسه و فعلا استطاع حدس السينوغرافيا في هذا العرض أن يقود إلى اكتشاف (ديناميكية)* العرض و قوته وعلى الرغم من بساطة الديكور المتمثل في قطع خشبية عبارة عن صناديق متفاوتة الأحجام، أشجار التي ترمي الى مكان عام أو حديقة كرسي خشبي كما وظف الحبل و الشخصية المصنوعة من القماش كرمز إيحائي آخر، لقد حاول المخرج استثمار كل الفراغ المسرحي، و إن لم يكن الديكور مستخدما بشكل واضح، فهذا لا يعني ضعف

مصمم الديكور بل على العكس، اعتمد على الرمزية الواقعية و على الإيحاء بالديكور فمثلا الأقنعة التي استخدمها أضافت للعرض الكثير من التفاصيل.وقد قسم المخرج خشبة المسرح لمناطق متعددة أستخدم في كل مشهد منطقة أو منطقتين تختلفان عن سابقتهما، بيد أن المنطقة التي استخدمت في أكثر المشاهد و حازت على المساحة الكبرى من زمن العرض هي منطقة وسط المسرح ' لذلك أجدها هي مركز البؤرة في هذا العرض .وكما سبق و أن ذكرنا أن المناظر المسرحية في هذا العرض تتشكل من قطع ديكورية ذات كتل و حجوم معقدة ، بل أنها كانت غاية في البساطة و الاختصار ، و هذا ما خلق فراغا كبيرا , و صار عنصر الفراغ يهيمن على خشبة المسرح , و أرى أن المساحة الفارغة الناتجة عن خلو المنظر المسرحي من الكتل الضخمة أو المعمار الثابت هي التي شجعت المخرج إلى إدخال إعداد الممثلين الثانويين (الكومبارس) أو كما سماهم الراقصين لملئ خشبة المسرح في

* ديناميكية: الفعل الدرامي، يصوغ التسلسل المنطقي و الزمني لمختلف المواقف التي تنتقل من وضع مستقر إلى هذا الوضع عبر تطور الحكاية من البداية إلى النهاية، ينظر: ماري إلياس و حنان قصاب، م س، ص 374.

بعض المشاهد ، فضلا عن التغريب الذي حدث نتيجة ذلك ، و إن هذه المساحة الفارغة الواسعة هي التي

دعته أيضا لاستخدام الإضاءة المركزة (البقع الضوئية) للتأكيد على بعض الشخصيات في بعض المشاهد.أما الألوان التي استخدمها في طلاء العناصر الديكورية فقد اعتمدت على طبيعة كل قطعة من قطع المنظر ، و سيادة الألوان الحيادية في بعض قطع المناظر أو الدرجات اللونية الوسطى، و هذا ظهر جليا في طبيعة لون القطع الخشبية بالمستودع الذي كانت تلتق فيه شلة قمرة. ومن خلال مراجعة شاملة للعرض نجد أن العناصر السينوغرافية لم تكن تجسيدية عيانية لبيئة محددة، أو معمارا معينا بيد أنها كيانات دلالية أراد منها المخرج الإشارة إلى حدث معين، فالصناديق و الكراسي لا يجسد لنا بيئة محددة أو مكانا معينا، كما أنه عمد إلى تكثيف عمل المناظر المسرحية الدلالي عن طريق التحول بالوظيفة ، فالصناديق في المشهد الأول كانت ترمز إلى قطع خشبية قديمة داخل مستودع وفي مشهد المسرحية في العصر الروماني صارت تمثل طاولات بعد أن تم تغليفها بقطع قماش حمراء.

أما الإضاءة فقد استخدم الإضاءة المركزة (البقع الضوئية) للتأكيد على بعض الشخصيات كما عبرت من خلال زوايا التسليط و المساقط الضوئية في صياغة صورة العمل الفني للمسرحية فجاءت مرة بشكل عمودي لتسلط على الممثل الواقف تحتها، فيما جاءت مرة أخرى عن طريق الكواشف المتتبعة فتم المزج بين الضوء و الظل الذي قصده مصمم السينوغرافيا (المخرج) و قد تباينت هذه الإضاءة فكانت تزيد أحيانا و تتناقص أحيانا أخرى لتواكب موقف الممثلين و تقرب صورة الحدث و تعبر عن المعنى و شكل الجانب الجمالي البصري التكويني، بالإضافة إلى ترجمة الحالة النفسية للممثلين و وتعكسها على خشبة المسرح فالإضاءة تزداد و تتناقص بحسب ما يحيط بالممثل من الإحباط و اليأس، و لعل هذه الأخيرة لا تساهم في الجانب التقني فقط و إنما تضفي جمالية المسرح عن طريق الإضاءة و تساعد في نجاحه في أحيان أخرى.

أما الأزياء فكانت أزياء عادية تعكس الفترة الزمنية و في هذه المسرحية ارتدت الشخصيات ملابس عادية التي يرتديها الشباب في حياتهم اليومية في الوقت الحاضر وقام بشرائها جاهزة، باستثناء أزياء الممثلين أثناء أدائهم مشهد تقديم مسرحية داخل المتحف و التي كانت ترمز للعصر الروماني، أما الألوان كانت تميز بين الشخصية الخيرة و الشخصية الشريرة ، مثلا اللون أسود الذي كان يرتديه سعد و يمكن الإشارة أن المخرج قد استعان بمصممة أزياء (خياطة) من اجل تصميم بعض الأزياء مثلا الرداء الذي وضعه الراقصون خلال الرقصة أثناء مسرحية مترا مستعملين الأقنعة، وما يمكن ملاحظته أنه كان هناك تزويق أو بهرجة في لونية سادت على هذه الألوان .

أما الموسيقى و المؤثرات الصوتية فقد أضفت على العرض جانبا جماليا بمواكبتها الأحداث و جاءت مفسرة للمعني و الدلالات الدرامية التي عجزت في التعبير عنها اللغة، كما أنهت المؤثرات الصوتية هي الأخرى في تفسير الأحداث عبر توظيف أصوات سيارات الشرطة، جرس الخطر، صوت المروحية و صوت الكلاب ساعدت بمجملها على التعبير الصوتي و نقل صورة العرض المسرحي و كانت مفتاحا آخر من المفاتيح التي فسحت للمشاهد فهم العرض بشكل آخر، هذا المفهوم قدمته الموسيقى

و ترجمته الأنغام المصاحبة للموقف و كانت للرؤية الموسيقية في هذه التجربة وجود جوهري فعال بالنسبة إلى انعطافة التحديث التي تميزبها العمل المسرحي، إذ إنها حلقة رئيسية للتعبير الفني التي تعكس الرؤية الإخراجية، فالموسيقى ساعدت الممثل كما ساعدت العرض ككل، فالنص اقتضى وجودها و حاول المخرج توظيفها دراميا بحيث تكون خيطا متكاملا مكملا للعرض.

أما الإكسسوارات كانت كثيرة و متنوعة و ساهمت هي الأخرى في إثراء العرض من خلال استعمالاتها المتعددة، إن أهم ما شد انتباهي خلال العرض هو اعتماد الكاريكاتور في تجسيد بعض العناصر السينوغرافيا مثلا مشهد السيارة و الموسيقى المصاحب له، الحاسوب الذي عليه إجاصة و غيرها من الإكسسوارات، الكاميرا، الميكروفون، البندير التي صنعت لوحات فنية تخدم العملية الإبداعية للمسرحية.و أستخدم المخرج فعل التغريب

بأشكال متعددة في هذا العرض فتارة نراه في المنظر المسرحي و أخرى في الأدوات المسرحية (الإكسسوارات) و أحيانا نحسه في أداء الممثلين .كما اعتمد المخرج على بعض الممثلين لإدخال أو إخراج بعض القطع الديكورية أمام انتظار الجمهور مثلا اللافتة التي حملها طارق المكتوب عليها بعد مرور عشر سنوات ولقد استخدمت الأدوات المسرحية الذكورة أيضا بهدف الإيحاء لخلق الأشكال المطلوبة في مخيلة الجمهور .

كما تجاوز المخرج النص و الكلام كعناصر إيحاء و توصيل من خلال التشاكيل الجسدية الجماعية ، وقد اعتمد في ذلك على الكوريغراف المبدع " عيسى شواط "في محاولة لتدوير الواقع المسرحي و تقديم طرق تعبير جديدة تعتمد على وضع المشاهد في حالة مشاركة .

و يمكننا القول عموما هو توفر الجانب النظري و التطبيقي للمخرج و الحس الجمالي و الفطنة و سهولة تعامله مع العناصر السينوغرافية حيث استطاع تنظيم فصول العرض و خلق الجو العام للأحداث، و إبراز الوضعيات الدراسية و تدعيم المناظر المرئية بواسطة الإضاءة لذا فلقد لعبت المنظومة البصرية في مسرحية سطو خاص دورا

مهما جمعت بين الإخراج و السينوغرافيا محققة الصورة التشكيلية الجمالية التي سعى إليها المخرج من خلال رؤيته الإخراجية من خلال سينوغرافيا العرض و تحقيق أفق التوقع لدى المتلقي، لأن الخطة الموضوعة من قبله قد راعت وسائل التعبير المسرحية و استطاع المخرج أن يقدم عرضا مشكلا عالما من العلامات في قالب فكاهي معالجا قضية حساسة على لسان أبطاله، و عرف كيف يقول كلمة و يضع بصمته الإبداعية و رسم حركة الشخصية و استخدام وحدات السينوغرافيا التي تسهم في صناعة مناخ الحدث و بالتالي يمكننا الإجابة على السؤال الذي طرحه في بداية بحثنا و بالفعل في هذا العرض المسرحي المخرج هو قائد العرض المسرحي و استطاع أن يفرض رؤيته الإخراجية لسينوغرافيا العرض و مصمم الديكور كان مجرد أداة لتنفيذيه.

مما تقدم يمكن أن نخرج بالملاحظات التالية حول تعامل المخرج فوزي بن براهيم مع المنظر المسرحي و رؤيته الإخراجية في مسرحية سطو خاص :

- تغيير عنوان المسرحية.
- عدم الالتزام بالنص و إمكانية التغيير و التصرف فيه بما يخدم رؤية المخرج.
- الممثل هو العنصر الأساسي في ملئ الفراغ و خلق التكوين، بيد أنه لايمنحه حرية مطلقة.
- الابتعاد عن استخدام الكتل الضخمة في العناصر الديكورية لتصبح غاية في البساطة و الاختصار .
- اعتماد أسلوب التحول الدلالي في المنظر المسرحي.
- اللجوء إلى استخدام الألوان الطبيعية في مظاهر مفردات المنظر المسرحي في أغلب الأحيان.
- المنظر المسرحي غير ثابت و يتغير باستمرار لأجل كسر الرتابة عند المتفرج و لخلق مجال أوسع للرؤية البصرية، و لإيجاد صور مسرحية أكثر قدرة على الإثارة.

- التزام الدقة التاريخية أحيانا في المنظر المسرحي و الملابس و الإكسسوارات ولكن ليس من أجل الدقة التاريخية .
- اعتمدت الموسيقى و الرقص في نقل مخيلة الجمهور زمانيا و مكانيا .
- جلب انتباه الجمهور و استحضاره للعرض المسرحي بشكل مسبق من خلال المثيرات البصرية (الصور، اللافتات، الشعارات).
- اعتمد على قدراته الذاتية في تصميم أغلب المناظر في العرض المسرحي بالاستعانة بمنفذ الديكور.
- منطقة التمثيل لم تقتصر على خشبة المسرح فحسب بل الصالة أيضا.
- عدم خضوعه لرأي المؤلف .
- رفضه صيغة المخرج الدكتاتور في العرض المسرحي، و رفضه أن يجعل من نفسه خادما يقتصر دوره على تنسيق عمل الممثلين في الوقت نفسه.
- اعتمد بشكل كبير على المؤثرات الصوتية و الموسيقية.

الخـــاتمـــــة

كما جرت سنة البحث لزاما علينا أن نسجل أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذه الدراسة التي يمكن أن نوجزها في :

إن شرط الإحياء أن يخرج النص من عصره ليوضع في عصر الفريق المسرحي الذي سيؤديه، و أن يسافر من بلده الأصلي إلى البلد المعروض فيه، و لما جاء العقد الأخير من القرن العشرين و ما تلاه هبطت قيمة النص المسرحي على الخشبة حين حل نص العرض محل النص الدرامي، تتخذه كتابة النص، و كثيرا ما تحولت كتابات نصوص شكسبير و غيره من عمالقة التأليف المسرحي إلى لعبة شكلانية تخدم السينوغرافيا و تتجرد عن أركان التأليف المسرحي . كما هو الحال في المسرح العربي عامة و المسرح الجزائري بشكل خاص وفق رؤى إخراجية متعددة وفقا للإنتماء المسرحي للمخرج.

- توجد عوامل عديدة أسهمت في ظهور الإخراج و تطوره مرورا بعدة مراحل و تجارب مسرحية غربية، و عربية ما نتج عنه ظهور الرؤية الإخراجية.
- تلعب السينوغرافيا المسرحية الدور الأهم في بلورة الرؤية الإخراجية باعتبارها الفصل الأهم في العملية المسرحية.
- المسرح في الجزائر شأنه شأن باقي الأقطار العربية الأخرى مر بشتى المراحل التاريخية من ترجمة و اقتباس ثم جزأت لكثير من النصوص المسرحية.
- إن فكرة الرؤية الإخراجية المجسدة في بعض العروض المسرحية الجزائرية لم تكشف بشكل كبير عن معطيات جديدة تجعلها مختلفة في العملية الإخراجية و بالتالي قيادة معطيات فنون العرض المسرحي لصياغة أسلوب خاص يهدف إلى الوصول بأهداف و جماليات التعبير الفني الإنساني إلى الذروة .
- إن أهم ما نلاحظه بعد هذه الدراسة تمثل في ملاحظة تصدر الشباب للعرض المسرحي الجزائري المعاصر ، فالمسرحيون الشباب يتصدرون المشهد المسرحي

الجزائري بحركة حيوية تحاول اكتشاف ذاتها و بلورة رؤاها و نجدهم قد نجحوا و لو بشكل بسيط في كشف مفهوم الممثل التقليدي و راح ا التجديد على مستوى الإخراج يفرض رؤية جديدة على المهتمين بهذا المجال الذين أصبحوا يحاولون طرح هذه الرؤية الإخراجية التي كسرت كلاسيكية، و نمطية الممثل.

لقد نجح المخرج في الجزائر في كسر نص المؤلف، و سلطة النص الأدبي الذي هيمن في مرحلة من مراحل الإبداع المسرحي ، وخاصة عند بداية ظهور المؤلفين في المسرح ، بداية من المسرح الإغريقي متخلينا بذلك عن الإيديولوجيات سعيا وراء تفكيك الأفكار ، وعرضها في نص مشهدي تتفاعل فيه جميع العناصر المسرحية من ممثل و سينوغرافيا، موسيقى، إضاءة و ديكور. كما أثبت المخرجون المعاصرين أنهم بمثابة أهم الاتجاهات الجديدة في طرائف الإنتاج و التفكير المسرحي لأنها حاولت تطبيق النظريات الحديثة خاصة ضمن العملية المسرحية .

كما يجدر بنا الإشارة إلى أنه كانت هناك إتجاهات عبرت ، و إتجاهات رسخت، فمحاولات ذلك الجيل ظلت راسخة أمثال (عبد القادر علولة)، (ولد عبد لرحمان كاكي)، (عز الدين مجوبي) و غيرهم، الذين اتخذت أعمالهم الإخراج كقاعدة أساسية تتيح لهم التألق على عكس الوقت الحالي ، أين صار المسرح مختبرا لتجارب مسرحية باءت معظمها بالفشل. كما هو الحال في مسرحية سطو خاص التي كانت نموذجا للدراسة التطبيقية في هذا البحث، الذي هيمن المخرج فيها بداية من التصرف نص المؤلف و تصميمه لسينوغرافيا العرض و توليه الإخراج وفق رؤية إخراجية جديدة من نوعها غير مبالي بالقواعد المسرحية مما جعل العرض المسرحي مجموعة من المشاهد غير مكملة لبعضها خاصة من الجانب السينوغرافي .

الملحق:

بطاقة فنية لمسرحية "سطو خاص".

نص: محمد مصطفاي.

إخراج و سينوغرافيا: فوزي بي براهيم

- كوريغرافيا: عين شواط
- تأليف الموسيقى: حسان لعمامرة.
- مساعد مخرج: عبد الله بهلول.

مدة العرض: 60 دقيقة.

أداء:

- سليمان بن واري.
- فاطمة الزهراء حسناوي.
- مباركي فتحي.
- مغربي نبيل.
- عواد خيرة.
- قاسم برزوق.
- بهلول عبد الله.

فرقة الرقص:

- قروج بن عيسى.
- كركب عبد الرحمانشعبان علاء الدين.

الفرقة التقنية:

- تقني صوت: مسلم رشيد.
- تقني إضاءة: لزرق جمال.
- تقني آلات: بن قاضي محمد، بلهاشمي عبد القادر.
- ريجيور: كوبيث رضوان.

سطو خاص

مسرحية

الشخصيات :

1- تيودور : القائد العام

2- آرتيره : الحاكم الإداري

3- سيزار : الضابط العسكري

4- كلوديا : زوجة الحاكم الإداري

5- زياد : البربري خادم تيودور

6- لالا روبى : زعيمة مقاومة

7- طارق : شاب متخصص في السرقات اليدوية

8- أمين : متخصص في التخطيط والعمليات

9- سعد : رجل أعمال (مهرب) وباحث في الآثار سابقا

10- قمرة : باحثة في علم الآثار

11 ـ كامي : متخصصة في المواجهات

12 ـ جمال : متخصص في الأعلام الألي والتكنولوجيا

13 ـ مسؤول المتحف

المشهد الأول

(نسمع في الشارع أًصوات سيارات الشرطة . سعد وقمرة هاربين بعد ما كانا يحاولان السطو على أحد المتاحف مواجهة بينهما ورجال الشرطة في حركات كوريغرافيا وموسيقى ينعزلان وسعد يحمل تمثالا أو لوحة زيتية)

سعد : يكونو عرفونا

قمرة :ما نعرف واش نديرو ضروك ؟

سعد : نتفرقوا باش ميقدروش يتبعونا و أنا نعيطلك من بعد .

(بعد عشر سنوات)

(سعد يجلس في مكان عام وينتظر ..تدخل قمرة تراقب المكان ثم تقترب منه وتجلس بجانبه)

سعد : كعوايدك دائما فالوقت .... قهوة ؟

قمرة : لا لا صحيت .. في بالي نسيت ؟

سعد : لا لا مانسيتش .. قلت بالاك مع الوقت تبدلت

قمرة : لا لا ماتبدلتش ومازالني مانشربش القهوة

سعد : هذا الشيء اللي مخليك محافظة على زينك وشبابك

قمرة : تبالي تقدر تختصر الطريق واش جابك ؟

سعد : توحشتك

قمرة : هذا ما عندك تقول ... زيد

سعد : قمرة . اسمعيني مليح ..الظروف فرضت عليا باش نروح ومكانتش عندي الفرصة باش نوضحلك

قمرة : بعد ما اديت كلشي و سمحت فيا جاي ضرك توضحلي

سعد : justement جيت انقولك بلي ما ديت والو وخسرت كلشي في هذيك الخدمة الاخرى.سمحت في كلشي بصح نتي لا.كنتي دايما في بالي . لوكان قربتلك لوكان راكي في الحبس . كانوا يعسوا فيا على هذيك هربت , وهذا الشيء اللي خلاني نخمم باش مانغبنكش معايا

قمرة : وكي خليتني وحدي وهربت هذي عشر سنين في بالك ماغبنتنيش .خليتني محيرة ماعرفتك لا حي لا ميت .تعرف مليح سعد بلي الشيء اللي يهمني مشي الدراهم . اللي كان يهم هو حياتي معاك ..المهم ضرك مابقيتش كي بكري ..سعد هات من لأخر واش جيت ادير وعلاش حبيت تشوفني ؟

سعد : قمرة مازالك دايما تفهميني غالط .العملية لوكان تفضحت لوكان رانا في زوج في الحبس ,بعدتك عليك باش مايصراولكش ماشاكل .. بصح صورتك ماغابتش عليا دقيقة .قمرة , توحشت ايامنا مع بعض ..توحشت ضحتك ..لون عينيك ...عمري لا نقدر ننسى أياماتنا الاولى وين شفتك أول مرة وبدات حكايتنا

قمرة : تيمزوين ... كانت بالنسبة ليا أيام ماتتنساش

سعد : أنا ثاني وكان بالنسبة ليا مشروع العمر ..كنت نحلم نوصلو بعيد في علاقتنا و أحلامنا ..نرجعوا مشهورين وأسمنا على كل لسان و فالجرائد وبالبند العريض :

سعد وقمرة الباحثين الأثريين يكتشفوا أكبر المواقع الأثرية الرومانية .

قمرة : كنا راح نحققوا كل أحلامنا و يذيع صيتنا . صح كنا des jeunes وطايشين بصح كنا قادرين نحافظوا على شرفنا كانت عندنا مبادئ وطموحات صح بسيطة بصح فالحلال .لوكان ما خليتناش نبيعوا ضمائرنا و نحوسوا على الطريق الساهلة

سعد : عندك الحق ..بعد ما خرجتك من الفقر ورجعتي خير من بزاف ناس جايا تحاسبيني ..اسمها تجارة علاه حاب تسميها بعنا ضمائرنا . ولا حبيتي نبقاو موظفين عاديين تستناو الشهرية ونخموا على الكراء . ونركبوا ف le transport هذي أبسط حقوقنا ماشي معيشة بشرف . وزيد وين نبانو حنا قدام واش راهي دير الناس ما بقاش اللي حاب يعيش بشرف . غيراللي تحتمت عليه برك. يرضى ويسكت .

حنا نبيعوا الآثاربرك ..الناس راها تبيع في ارواحها على جال زوج دورو وشمن شرف اللي تهدريلي عليه .

قمرة : عمرك ما راح تتبدل وانا ماعنديش استعداد باش نزيد نحاول معاك .. تقدر تقولي ضرك علا ش جيت ؟

سعد : (بعد صمت طويل يفهم أنه يجب أن يدخل في الموضوع) هذي فرصتي الأخرى باش نصحح غلطتي ونعوضلك كل اللي فات (صمت) عملية أخيرة ..لوكان تصلح مانزيدش وراها .. وعلاش لا.. نقدروا نرجعوا كيما بكري

قمرة : سعد من فضلك . هذي عشر سنين ماخممتش بلي حياتي تبدلت وصراو فيها بزاف صوالح جدد (يرن الهاتف أمين يتصل سعد يسترق النظر يقرأ المتصل .قمرة لا ترد)

سعد : هذا هو الجديد في حياتك ؟

قمرة :حياتي ضرك ما تخصكش .. كملي

سعد : تشفاي على التمثال (***ميترا***).. درنا عليه une recherche كي كنا نقراو

قمرة : تعجبني كي تختصر الطريق . كنت متأكدة بلي ماجيتش على جالي . مبصح ميهمش أنا ثاني ماذا بيا نهدروا خدمة

سعد : قمرة أنا بلا بيك مانقدر ندير والو نحتجك ونبقى ديما نحتاجك

قمرة : لوكان تكملي على (***ميترا***) ماشي خير .. وين راهو ؟

سعد : . فالمتحف المركزي.. نخرجوه عندنا 80 مليار .

قمرة : (تفكر قليلا)عندك un plan ؟ راك موجد كاش حاجة ؟

سعد : كلشي واجد باقيلي غير نتي .

قمرة : نحتاج ضمانات

سعد : راح نكونوا مع بعض هذا ماشي ضمان ؟

قمرة : المرة اللخرى كنا مع بعض و سمحت فيا ..

سعد : ما سمحتش فيك قمرة . وهذ المرة ماشي كيما اللي قبلها تبدلو بزاف حوايج

قمرة : صحا علابالك بلي ديما نضعف كي نكون معاك . mais نبيعو التمثال ونقسموا النص بالنص

سعد : النص impossible ماراحش نكونو وحدنا نحتاج equipe وعلى هذا عيطلك نقدر نتكل عليك ؟

قمرة : مالا 60 ــ 40 الجماعة أنا نجيبها وانا نتفاهم معاها

سعد : ok (سعد يرمقها بنظرات غامضة ويخرج . تبقى قمرة جالسة تفكر وتشرب من القهوة التي تركها سعد .. ظلام)

المشهد الثاني

(قمرة جالسة في مكان واسع مستودع تحت اضاء خافتة يضهر عليها القلق يدخل أمين تستقبله)

امين : واش هدي الغيبة حتى في التليفون وما ترديش

قمرة : كنت مشغولة

امين: خلاص ضرك كملت شغالاتك تفكرتيني

قمرة : امين ما تتقلقش عيطلك باش تعرف علاش كنت مشغولة. كاينة خدمة كبيرة لا زم تكون فيها معايا ... سعد رجع

امين: سعد ؟... اه اه سعد

قمرة : مايروحش باللك لبعيد

امين : بعد الشي لي حكيتيلي عليه ولي دارو فيك حبيتي بالي ميروحش بعيد (ويهم بلخروج)

قمرة : (توقفه) سعد مرجعش على جالي سعد حتاجني في خدمة

امين: اه .... يعني مزالك مدايرا فيه الثقى ؟؟

قمرة : وعلا هدا عيطلك ...لازم توقف معيا هدى المرة

امين : اوكي راني معاك بصح لازم نعرف كثر

قمرة : ما نقدر نقلك والو ضرك اصبر شوية .. وتعرف. كل شيء في وقتو

أمين : يعني كل مرة نحاول نقرب ليك تبعديني. علاقتنا دايما غامضة ديما نحاول نفهمك ونتتي تهربي. وانا نصبر وكل مرة نخلقلك ألف عذر علبالي بلي الشيء اللي عشتيه هذا الأعوام اللخرى مشي ساهل بصح هذا مايمنعش أنك لازم تشوفي للقدام . قمرة أنا كي حبيتك مديتلك كلشي وماكنتش نستنا فالمقابل بصح هذا مايعنيش

بلي من حقك تخليني هكذا .تعبت .وا نتي ثاني لازم تعاونني و توضحيلي واش تحسي من جيهتتي

قمرة : انا عمري ما كذبت عليك واذا ما بينتلكش ca veut pas dir بلي مانحبكش

أمين : صحا جاوبيني ... تحبيني ؟

(في خضم النقاش يسمع صوت شجار يلتفت قمرة وامين نرى شخصين يدخلان وهما يتشجران وهما طارق وجمال احدهما سارق محترف وهو طارق والثاني مختص في القرصنة واجهزة المراقبة وهو جمال .يجريان يتشاجران طارق وراء قمرة وجمال وراء أمين)

طارق : علاش تشوف ليك انتا ؟؟ باينة انا لي عجبتها . نت مك لي جابتك وماشفتش فيك .. تشوف فيك هذي

جمال : ربي يهديك نتا جاركم يخاف يقولك صباح الخير. تشوف فيك هذي

طارق : اخرج من حياتي اخويا وين نروح نلقاك فالقهوة. في الدار. لبرى. حتى في الحبس ووووو.. فى الحبس مالقيتكش احكيولي عليك برك .. نكرهك انت ولعدس ولقارديان نتاع لحبس

جمال : بصح نتا لازمك anti virus ويكون kasperski ويكون mis a jour يرحم باباك شكون تشوف في فيروس متنقل

طارق : صحا وعلاش مالا بقات تشوف عندي كي كونا في القهوة مجمعين وحبست وشافت فيا مليح

جمال: (ينفجر ضحكا) ...يا حابس كانت تعدل في روحها في لي فيتر تاع القهوة لي فيتر فيمي

طارق : نتا المهم تعكسني . علاه انت واش فيك يعجب. ماتعرف والو. ما عشت ما شفت. نهار كامل ونت مقابل لميكرو ولبنات لي عرفتهم في حياتك تعرفهم غير

في لنترنات. علبيها كي جيت تقولها صباح الخير بلونتيت وبلعت لسانك تعرف غير تشرك فمك في لنترنات .

جمال : باغيني نولي كيما انت .. تحسب اقريسيتها مشي دراقيتها

طارق : .(.يوريه شيء سرقه منها) .. لالا ما اقريستهاش .. خدمتها

جمال والله عيب عليك بوتي كيما هديك تسرقها . متنساش عوايدك

(تدخل كامي تمسك طارق من يده وتقلبه بحركة سريعة وبعد ذلك تتقدم الفتاة كامي الى قمرة تسلم عليها يحمل جمال الشيء المسروق اما طارق ينهض متالما

كامي : تحسب ما فوقتلكش ؟ مابغيتش ناتيري l'attention .تبعتك حتى لبلاصة وين ماكانش العينين .. et voila عندك الزهر السورسي تاعي مازال ماكملش

قمرة : كامي ....هذا طارق . راه معنا

كامي :عندك الزهر قمرة .راهي هنا .

قمرة : طارق صح عندك الزهرة هذي كامي 3 em danne judo

طارق : شدني عليها ...

(يظهر سعد الذي كان يراقب ما يحدث يبقى بعيدا عن المجموعة وينادي قمرة)

سعد مناديا قمرة تتجه نحوه ويقفان على انفراد)

سعد : هذي هي l'equipe ؟؟؟

قمرة : هذو هما .

سعد : تتمسخري بيا هذ les clown؟ راكي فاهمة واش رايحين نديرو ولا لا

(امين بعد ما سمع الحديث يندفع نحو سعد وبنرفزة ...)

امين : اذا ماعجبوكش les clown ارجع منين جيت ..(مهاجما سعد ..)

قمرة : ..(قمرة تحول دون شجارهما وتوقف امين.).. امين مادخلش روحك

(امين يهداء ويتراجع ويبقى سعد وقمرة)

سعد : (يضحك بستهزاء) ..جابو النيف عليك .....

قمرة :(تقاطعه) .هذو les clown هوما les meilleurs واذا مكانش ثقة نحبسو من ذرك (وتهم بلخروج)

سعد : اوكي خلاص ما تتقلقيش .... نقدرو نبداو ..... (وينضمان الى المجموعة)

قمرة :(تقدم المجموعة لسعد) كامي ..أمين ..طارق ..جمال (للجميع)

سعد هو اللي راح يحكيلكم على l'affaire الجديدة

سعد : مالا بلا نضيع الوقت la statue METRA تمثال من وقت الرومان راه فالمتحف الوطني . نخرجوه .. نوصلوه وكل واحد يدي حقو

أمين : وشحال تسوى هاذ la statue METRA وحنا واش نربحوا pourcentage

سعد : راني متفاهم مع قمرة على كلشي .. هي تفمكم (ينظر الى قمرة) نقدر نكمل؟

هاذ التمثال من التحف النادرة جدا من وقت الرومان لحد الان مخدوم بالذهب و الألماس كان يرمز لإله الهناء والسعادة .المهم بالنسبة لينا مشي هذا. الشيء اللي يهمنا هو أني عندي مشتري لهاذ la statue وبمبلغ خيالي والحاجة الأولى اللي لازم تعرفوها مليح هي le plan تاع المتحف . هندسة المتحف معقدة كيما راكم تشوفو . المدخل الرئيسي راكم تشوفو فيه بالاخضر . مبعد كاين le hall والمساحة اللي راهي بالاحمر هي القاعة اللي فيها التمثال

الحاجة الثانية هي le système de sécurité المدخل الرئيسي فيه بزاف les caméras زوج منهم يطلو على برى ويخدموا بـ l'infra rouge أما les couloires اللي بين القاعات كل واحد فيه على الأقل un agent de sécurité والصالة اللي فيها التمثال فيها système d'alarme laser très sophistiqué

الحاجة الثالثة : الخرجة تكون من le coté du jardin ونتفرقوا. كل واحد في طريق ونتلاقاو بعدها بنهار هنا على h00 تاع الليل .

الحاجة الرابعة نخلي قمرة تشرحهالكم لأنها هي مولات الفكرة

قمرة : بقات نهدررلكم على النهار اللي نديرو فيه العملية راح يكون نهار spécial هذا التمثال راح يدير une tourné mondiale وفي هذا la tournée رايح يجي هنا . ورايح يكون احتفال على شرف التمثال وهذا يعني انو عندنا فرصة باش نديو التمثال وحنا في وسط الحفلة وبين الناس .

أمين : تبالي ماراناش invisible . كيفاش هذا ندخلوا ونسرقو. وقدام الناس ثاني

جمال : صح قمرة .وزيد كي هدرتيلي عليه

j'ai fait une recherche sur ce système . il es parmi les meilleurs système de sécurité électronique moderne. Une révélation en protection résidentielle. le nouveaux service interactif (go control) soumis les plus récent mécanisme de commande intégrale .

قمرة : بصح اذا قدرنا ندخلو ؟ تقدر teblokih

جمال : هذي ساهلة . اذا قدرت نوصل le poste de contrôle (la régie) تقدري تقولي فرات

قمرة : علابالي بلي génie. انا وكامي و أمين نوصلوك للـ poste de controle

طارق : مازال مقولتيلناش الدخلة كيفاه

قمرة : بالمعارف لى عندي قدرت je programme un numero فالحفلة.

طارق : واشنو هذا النيميرو ا لالا .

قمرة : numero de music ندخلو على أساس فرقة موسيقية

أمين : تسمى لازم نتعلمو نلعبو des instruments

سعد : وعلاه عندك مشكل ؟

كامي : biensur كاين مشكل انا خاطيني الموسيقى

سعد : معليش . تتعلمي . تقدروا تتعلموا

جمال : تتعلم instrument تحتاج وقت كبير

كامي : و أنا مانيش متأكدة بلي نقدر

أمين : قمرة . هذي قاع مشي affaire اللي جبتيهالنا

سعد : واش روميو .. عندك حل واحد اخر ؟

أمين : مانيش نهدر معاك ومادخلش روحك

سعد : هذا هو le plan واللي معجبوش يبدا من ضروك يتعلم الموسيقى. كل واحد عندو pourcentage مالا ماذا بينا نتعبو شوية باش نربحو بزاف

قمرة : (تكلم سعد على انفراد) عندهم الحق لا زم نشوفو حاجة أخرى

سعد : عندك حاجة في راسك ؟

واش رايكم في مسرحية ؟ في بلاصت الموسيقى نلعبو مسرحية

طارق : هذي مليحة . أنا ملي كنت صغير كنت خاب نولي acteur

كامي : صح و c’est plus facile على الموسيقى

جمال : زيد من هب ودب راه يدير المسرح. علاه حنا لا لا

سعد : حتى هكذا ولازمنا نخدموا عليها

قمرة : tres bonne ideé . يعطيك الصحة أمين

أمين : أشفى مايسترو . romeo هو اللي سلكك

(تتعالى الموسيقى ونرى المجموعة تتناقش)

سعد : ملا تفاهمنا ؟ بلا ما نوصيكم نتلاقاو غدوى باش نبداو

المجموعة : تفاهمنا (يخرجون يبقي أمين و قمرة)

المشهد الثالث

(الفرقة تبدأ التدريبات للمسرحية ولكن مع أخطاء كبيرة في كل عناصر العرض)

.ظلام

(مواصلت التدريبات مع دخول بعض الديكور والأكسسوار لكن الأداء مازال سيئا)

ظلام

(المسرحية تبدأ في التحسن .ملابس ديكور ولكن بعض الشغب يسود المجموعة)

ظلام

(العرض متكامل لكن المكان يتحول إلى المتحف الحقيقي والإنطلاق الفعلي للعرض

والمهمة)

المشهد الرابع

(قاعة بهو كبير لحصن مكان بحي للعهد الروماني)

(يدخل تيودور قائد الحصن مرفوقا بضيوفه كل من آرتير الضابط العسكري و سيزار الحاكم و زوجته كلوديا)

(في جو احتفالي)

تيودور : تفضلوا مرحبا بلا شك قد تعبتم من المشي في حصن تيمزوين الجميل .

سيزار : حصن رائع و الذي زاد في روعته تمركز الحرس الذي رأيته و أنا في طريقي ما بين تغينيف حتى حصن تيمزوين .

تيودور : **(يحمل حبة الكرز في محاولة لقسمها إلى نصفين بأسنانه)**

موقع الحصن مثل لب حبة الملوك ، فلا يمكن الوصول إليه دون مرور بمركز من مراكز الحرس .

آرتير : تيودور أيها القائد العظيم في وقت قصير حققت ما عجز عن تحقيقه بقية ا لقادة الذين سبقوك في هذه المنطقة التي تعتبر من أخطر المناطق في شمال إفريقيا

(باستهزاء)

كانت مركز قوتهم

(بافتخار)

و بفضل تيودور أصبحت مركز قوة إمبراطوريتنا العظيمة ، انتصارات عظيمة على البربر ، و صل صيتها إلى كل أنحاء روما .

كلوديا : تيودور شبه حصن تيمزوين للحب الملوك فحببني أنا في عشق حب الملوك البربري. على تفاح روما .

تيودور : كل من تذوق حب الملوك فضله على تفاح روما ، تفضلوا و تذوقوا

(تتعال أصوات الموسيقى)

(ينادي) (أصوات موسيقى الدوان)

زياد ... زياد

زياد : نعم سيدي

تيودور : ما الذي أسمعه

زياد : الجنود محتفلون بترقيتكم و العبيد ساهرون على خدمتكم يا سيدي

كلوديا :... هكذا يكون الضباط الكبار في الإمبراطورية الرومانية ،

إعجابي بتيودور يزيد كل يوم

تيودور : زياد ، وزع فاكهة من تفاح روما و حب الملوك المليانى ، و شراب

الشعير من زرع المعاليف و شراب العنب من دوالي سيقا .

و لحم مشوي من غزال بريزينات لضيوفنا هنا بل و لكل الجنود و العبيد ،

الليلة هي آخر ليلة لي في حصن تيمزوين فلنجعلها ليلة حمراء .

زياد : سمعا و طاعة يا سيدي .

سيزار : فليحي الإمبراطور

آرتير : مبروك عليك الترقية تحيا الإمبراطور .

كلوديا : يحيا الإمبراطور و ليحيا الإله ميترا العظيم إله الهناء الهناء و السعادة .

سيزار : و لتحيا هذه الليلة السعيدة و مبروك لتيودور ترقيته الحاكم العام لي تيمقاد .

كلوديا : تمنيت زيارتها و خصوصا الآن يا زوجي العزيز .

تيودور : باستقراري ستكونا أول ضيوف لي

آرتير : **(مخاطب تيودور)** لم ترى بعد الهدية التي ننوي إرسالها إلى الإمبراطور

سيزار : هدية الإمبراطور يجب أن تكون تحفة من التحف النادرة .

كلوديا : متشوقة لرؤيتها .تمثال الإله ميترا مصنوع من الذهب و الألماس بلا شك ستكون هدية في منتهى الجمال و الروعة .

تيودور : فلا زالت السهرة قائمة و لا يزال الليل طويل .

كلوديا : في صحة تيودور **(تشرب و يشرب الجميع)**

تيودور : أنا من سيتأثر بفقدانكم يا أحبائي يا من تشاركت معهم الحلوة و المرة .

سيزار : بلا شك البربر لم يصلهم خبر ترقيتك و رحيلك. سيحتفلون . وكيف لا و عدوهم اللدود الذي هزمهم و ذلهم أكثر من مرة سيغادر البلاد .

آرتير : البربر موجودون في كل مكان و كلهم جنس متمرد ، ثائر ، همجي لا يقهر

مثل البحر بين المد و الجزر .

سيزار : مادام سيفي في يدي و جيشي معي فسيركعون تحت قدمي .

تيودور : الأخبار التي وصلتني نقول أن هناك بعض الهجومات على حصون تودموت و درناتين و يشاع أيضا أن هناك تحضير لهجوم كبير على الحصون القريبة في تيمطلاس .

آرتير : روبى ستكون من عداد الموتى على أسوار تيمطلاس إذا فكرت في الهجوم

كلوديا : **(باستهزاء)** إذا عليك أن تبني صورا مرتفعا و قويا فكما يشاع فهي مثل الشبح تصل إلى أي مكان تريده . البربر يعتبرونها منقذتهم .

سيزار : صيتها وصل إلى أبعد الحدود من شرشال حتى سيرتى . اتباعها في أي مكان بتيبازة ، قالمة ، سيقا تيميمون ، تيغنيف .

آرتير : أخذت من الرجل القوة و الحنكة و من المرأة الذكاء و الرأفة .

كلوديا : يعتبرونها زعيمة و قائدة **(باستهزاء) (بإشارات يدوية تصف جسدها)** بلا شك إنها امرأة عظيمة

سيزار : بربرية و همجية مجرد ساحرة و زنديقة و كم أتمنى أن تتجرأ و تهجم على حصن تيمزوين فلا سوف أفصل جسدها عن رأسها.

تيودور : يقولون أن بضربة واحدة بسيفها تسقط سبعة رجال .... داهية في القتال و كل هجوماتها ليلا ، و هنا يكمن سرها ، نقطة قوتها في نقطة ضعفنا .

كلوديا : الضباط مع نسائهم متأنسين و الجنود نائمين متوسدين وحشة الأهل. و الأولاد و العبيد من التعب و الشقاء في الموت آملين. فعلا إنها داهية .

(صوت الموسيقى يرتفع)

(آرتير ، يشرب و يرقص و يغني)

تيودور : ها قد بدأت سهرتنا الآن ..... **(و هو يرقص)** .

هكذا تكون ليلتنا رقص و غناء **(يقترب من كلوديا)**

و ليلة حب الملوك و تفح روما

(باستهزاء) روما أكبر من روبى

(ينادي) زياد زياد

زياد : نعم سيدي .

تيودور : فلتحضر لي النحات و التمثال .

زياد : نعم سيدي **(متردد)**

تيودور : ماذا تنتظر

زياد : حاضر

تيودور : (يشارك الحاكم في الرقص) (يأخذ بيد كلوديا يطلب الرقص معها و بإشارة أخرى يطلب من الضابط أن يرقص)

(تتعالى موسيقى الدوان و هم يرقصون بشكل هستيري فجأة صمت و سكوت تام)

(أصوات من الخرج أصوات صهيل الخيل)

(و في هذا الأثناء يدخل زياد)

زياد : **(في حالة الهلع)** سيدي ... سيدي

تيودور : ماذا هناك ماذا يجري في الخارج

آرتير : يبدوا أنهم أكثروا من شرب الخمر حتى تصورا أنفسهم أحصنة فبدؤوا بالصهيل **(يضحك)** .

تيودور : أين هو النحات و أين هو التمثال .

زياد : الحصن و النحات و التمثال و أنا و انتم و حب الملوك و تفاح روما بين يدي روبى .

كلوديا : روبى !!!!!!

تيودور : هل جننت أم أنك أكثرت أنت أيضا من شرب الخمر **(يضحك)** .

زياد : الحصن محاصر ، جيش روبى في كل مكان .

(أصوات المعركة بالسيوف) (من خارج القاعة)

(زياد يحاصر .....)

(تدخل لالا روبى تخرج .....)

(تظهر روبى و سيفها بجنبها و بيدها تحمل تمثال ميترا و بجانبها صندوق مجوهرات) (و في الجانب الأخر زياد يحمل السيف)

روبى : الأرض لك ، الحرية لك و سلامي الحر لعشيرتك و أهلك .

تستحق لشكر و العرفان أنت حقا بطل من سلالة البربر العريقة ،

(تقدم له صندوق المال)

زياد : السلام و التقدير لك ، و يكفيني أنا و عشيرتي الشرف و الافتخار بك .

(لوحة كوريغرافية)

(نهاية العرض . مدير المتحف يرحب بالفرقة ويدعوهم لحفل الاستقبال)

المشهد الخامس

مديرالمتحف : شكرا ..شكرا لكم حضورنا الجميل وشكرا للفرقة المسرحية التي نتشرف باستقبالها .كما نتقدم لهم بأزكى التحيات لتقديمهم العرض الشرفي ومقاسمتنا فرحتنا بعد مرور 50 سنة على افتتاح المتحف المركزي و بتناولها تمثال ميترا كموضوع للمسرحية تمثال ميترا الذي سيبدأ جولته العالمية عبر المتاحف المركزية

أخص بالشكر أيضا الموسيقيين الذين كانو ولازالو هنا معنا والذين أطربونا بأنغامهم طيلة هذه السهرة

تحية حارة للمثلين والموسيقيين

و دون إطالة . أدعو الجميع بالتفضل لحضور مأدبة العشاء .

كرم مطاوع:

ينتمي كرم مطاوع إلي جيل طليعة المخرجين المسرحيين في الستينات، تخرج من المعهد العالي للفنون المسرحية، حصل علي بعثة لدراسة الإخراج في ايطاليا، وعاد منها عام 1964م اشتغل مدير مسرح الطليعة، كما ترأس البيت الفني للمسرح، تفي عام 1996م، قدم العديد من الأعمال في المسرح الشعري أهمها: الفتي مهران، الحسين ثائرا.

فتوح نشاطي:

عمل ممثلا في مسرح رمسيس والفرقة القومية أوفد إلي بعثة لدراسة المسرح في فرنسا مع زميليه سراج منير وصالح الشيي، درس نظريات المسرح التي وضعها كوبو قدم أول عمل بعنوان تحت سماء اسبانيا للكاتب المسرحي الاسباني خوزيه كودينا.

ولد عبد الرحمن كاكي:

كاتب وممثل مسرحي ولد سنة 1932م، وتفي سنة 1995م، شكل فرقة الكاركوز،قدم من خلالها أعمال كثيرة استقي موضوعها من الواقع الاجتماعي و مزج في أعماله المسرحية بين التراث الثقافي الشعبي ، ووسائل الاتصال الحديثة، من أعماله مسرحية "قبل المسرح، 132 سنة".

عبد القادر علولة:

من مواليد 1939م بالغزوات، ترعرع في قرية عين اللبن نواحي بلعباس، هناك زاول تعليمه، انخرط في فرقة مسرحية هاوية كانت تنشط في إطار حركة الشبيبة تسمي "فرقة الشباب"، شارك في التمثيل من خلال مسرحيات لمؤلفين جزائريين أشهرها "حسان طيرو"، اخرج أول مسرحية بعنوان "الغولة" ومسرحية "السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم.

رشيد القسنطيني:

من مواليد 11 نوفمبر 1887م، بحي القصبة بالجزائر العاصمة، بدا تعليمه بالكتاب، دخل المدرسة الفرنسية حيث تحصل علي الشهادة الابتدائية ولما كبر اشتغل نجارا في محل والده، انضم إلي فرقة الزاهية لـ"علالو"، ثم انشأ عام 1927م فرقة مسرحية سماها "فرقة الهلال الجزائري"، اشتهر بكونه مغنيا فكاهيا بارعا، كما عرف بقدرته الفائقة في ارتجال الكلام و الأدوار و إضحاك الجمهور، توفي عام 1944م بالجزائر العاصمة.

محي الدين باشطارزي:

مغني، ممثل، مؤلف و مسرحي ولد عام 1879م بحي القصبة بالجزائر، تعلم القرآن علي يد الشيخ قندوز، ألف واقتبس العشرات من المسرحيات منها: جهلاء مدعين بالعلم، عين عام 1974م مديرا لفرقة المسرح العربي بقاعة الأوبرا بالعاصمة، توفي عام 1986م بالجزائر. ينظر: شروق المسرح الجزائري، مذكرات علالو عن فترة نشاطه المسرحي ما بين (1926-1932)م.

كاتب ياسين:

ولد في قسنطينة عام 1927م، التحق بالكتاب لتعلم القران، ثم التحق بالمدرسة الفرنسة، شارك في مظاهرات 8 ماي 1945م، نشر مجموعته الشعرية الأولي تحت عنوان "مناجاة" عام 1946م، انضم إلي الحزب الشيوعي الجزائري، اصدر روايته المشهورة "نجمة" عام 1956م، توفي سنة 1988م بغرونوبول فرنسا علي اثر مرض عضال.

ابو القاسم سعد الله:

تاريخ الجزائر الثقافي (1954/1830م)، دار الغرب الاسلامي، بيروت ، لبنان ، ط1، ج5، 1998م، ص 416.(5) ينظر: صالح لمباركية (المسرح في الجزائر) النشاة والرواد حتى سنة 1972م، دار الهدي، عين مليلة، الجزائر (د،ط)، ج1، 2005 ص 81. و أنيسة بركات درار: أدب النضال في الجزائر من سنة 1945 حتى الاستقلال.

السلالي علي (علالو):

ممثل ومؤلف مسرحي من الرعيل الأول للمسرح في الجزائر، ولد سنة 1902 م بحي القصبة (الجزائر العاصمة) وتوفي بها عام 1992م، اشتغل في البداية مساعد صيدلي فرنسي، هذا الأخير الذي كان له الفضل في اصطحابه إلي دار الأوبرا من جهة ومن جهة أخرى قدم له العديد من الكتب الدرامية لمطالعتها مما جعله يحب المسرح ألف العديد من المسرحيات منها (زواج بو عقلين/النائم اليقضان) ينظر: احمد بيوض :المسرح الجزائري (نشأته وتطوره 1989/1926م).

_(*) اندريه انطوان (1858-1943) : مخرج مسرحي فرنسي, ولد لابوين فقيرين في ريف فرنسا . انتقل الي باريس وعمره ثماني سنوات,اقعد ابويه في وقت مبكر عن العمل, وترك دراسته ليعمل بدلا عنهما ليعيلهما . عمل ساعيا لسمسار اوراق مالية . وعمل كاتبا في شركة الغاز في باريس بعد ذلك عمل

في مكتبة عامة, استطاع خلالا ان يقرا بشغف كل ما يستطيع قراءته من اجل التحصيل والمعرفة . احب المسرح في وقت مبكر. فاتصل بفرق الهواة المنتشرة انذاك في باريس, ومن خلال تجاربه المسرحية استطتاع ان يراس فرقة الهواة (سيركل لي جلو) عام (1883) وقدمت هده الفرقة عروضها في صالة صغيرة وفقيرة بشارع (اليزيه الفنون الجميلة) اتصل بكتاب مسرح الشباب الدين كانت اعمالهم المسرحية تقابل بالرفض من قبل الرقيب , ومن قبل مسارح باريس . انفصل عن فرقة الهواة المذكورة ومعه عدد من اعضائها, واسس (المسرح الحر) عام (1887). استمر في تقديم اعماله المسرحية لغاية عام (1896) حيث اغلق بعدها هذا المسرح .

_(*) قسطنطين ستانسلافسكي (1863-1938) : من اسرة غنية في روسيا, والدته ممثلة فرنسية,ووالده سليل احد السلاطين الاتراك , اختطفه تاجر يوناني من القصر في صندوق وابحر به خلسة, نشا في جو من الثراء والحفلات , والاستقبلات والعروض الفنية. احب المسرح منذ صغره فانشا مسرحا للعرائس في منزله, يعرض العابه في الحفلات . كان يتردد كثيرا علي مسرح (مالي) . ثم اتجه لدراسة المسرح واحترف التمثيل تقدم الي مدرسة الدراما بموسكو وقبل, غير انه اصيب بخيبة امل في استاذه . ترك المدرسة ليعود الي مزاولة نشاطه الفني مع اصدقائه واسس جمعية للهواة تحت اسم (جمعية موسكو للفن والادب). ثم اسس مع (نميروفيتش دانشنكو) مسرح الفن بموسكو عام (1898) بعد جلسة امضياها معا في مطعم البازار سلاف (BAZAE SLAVE) في 22 حزيران 1897 . حيث خرجو بمفاهيم علمية جديدة في فن المسرح.

فيكتور .ا.سيموف VICTOR A.SIMOV : ابرز مصممي المناظر المسرحية الذين استعان بهم ستانسلافسكي, حيث صمم المناظر المسرحية لعدد من المسرحيات التي اخرجها ستانسلافسكي ومنها :

مسرحية (الشقيقات الثلاث) لتشيخوف, عام 1901.

مسرحية (الحضيض) لغوركي, عام 1902.

مسرحية (سلطان الظلام) لتولستوي, عام 1902.

مسرحية (بستان الكرز) لتشيخوف,عام 1904. (انظر الشكل رقم (2) .(3).(4).(5) . انظر ايضا :

(FRANCO MANCIN , DEDALO LIBRI, L'EVOLUZIONE DELLO SPAZIO SCENICO DAL NATURALISMO AL THEATRE EPICO, bari) : **DEDA 10 LIBRI , 1975,P.38.**

(1) انظر: عقيل مهدي يوسف, نظرات في فن التمثيل (الموصل: مديرية دار الكتب للطباعة والنشر,جامعة الموصل, 1988), ص 126.

(*) صمم (ايكوروف) عددا من المناظر المسرحية للمخرج (ستانسلافسكي) ومنها :

مسرحية (لعبة الحياة) ل (ك هامسون), 1907.

مسرحية (الطائر الازرق) ل مترلينك, عام 1908.

انظر :(التحولات في الفضاء المسرحي من الطبيعة الي المسرح الملحمي).

(*) (ادولف ابيا ADOLPH APIA 1862-1928) : مخرج ومهندس مناظر مسرحية ومنظر للمسرح انهي دراسته في باريس, وبدا حياته الفنية في مسرح (بايروث) عند (ريتشارد فاجنر) بحث في عدة قضايا ومشكلات فنية تتعلق بالمناظر المسرحية والاضاءة والالوان والبعد الثالث, وحاجات خشبة المسرح. صدر له في باريس كتاب بعنوان (اخراج الدراما عند فاجنر)عام 1895 ,(الموسيقي والاخراج)عام 1899, (العمل الفني الحي) عام 1921 . استعان المعماريون بنظرياته العلمية عند بناء (اوبرا فينا) كان له تاثير كبير في المسرح الحديث.

(*) ادورد جوردون كريج EDWARD GORDON GRAIG (1872-1966) : مخرج ومنظر مسرحي انكليزي, والده الممثل (ادوارد وليم) ووالدته الممثلة (الن تري) من اشهر ممثلي المسرح الانكليزي, احترف التمثيل في السابعة عشرة من عمره, وقرا الكثير من الكتب المسرحية حتي اصبح او سع الناس ثقافة في جميع الفنون المسرحية . التحق بفرقة هنري ارفنج ممثلا اولا, وضاق بجهالة الممثلين والمخرجين في انكلترا فاعتزل المسرح.دعته المانيا ثم روسيا لزيارتهما فوضع فيهما اسس الاصلاح المسرحي . زار ايطاليا واستقر في فلورنسا وافتتح فيهما معهد للتمثيل, انشا مجلة (الماسك) اي القناع فكانت اولي المجلات المسرحية . شهدت له اوربا كلها وامريكا. وتسابقت مسارحها ال الانتفاع بفنه في الاخراج وبثقافته المسرحية . بويع بوصفه رائد الاصلاح المسرحي.

(*) ماكس رايهاندت MAX REINHARDT (1873- 1943):مخرج مسرحي نمساوي, ولد في مدينة بادن BADEN بالقرب من العاصمة النمساوية (فينا) . بدا حياته الفنية ممثلا مسرحيا في المسرح الالماني DEUTSCHES THEATRE تعلم كثيرا من استاذه المخرج الالماني (اوتوبراهم OTTO BRAHM) . عمل مخرجا اول ومديرا فنيا للمسرح الالماني في برلين . منظم ومبرمج مسرحي من الدرجة الاولي عام (1906) دعا الي انشاء المسارح الصغيرة في اوربا . ادار ونشر المهرجانات المسرحية العديدة امام الاثار المعمارية في سالسبورج في النمسا, وفي ميونيخ في المانيا, فضلا عن ادارته لثلاث مسارح في المانيا وحدها. سافر الي اميركا هربا من النازية, وتوفي في هوليوود عام 1943.

(*) فيسفولد مايرهولد (1874-1940) : مخرج مسرحي روسي, ولد في مدينة (بنزا) الروسية, في اسرة رجل اعمال الماني الاصل . انهي دراسته الثانوية عام (1895) . التحق بكلية الحقوق في جامعة موسكو ثم تركها, انتسب الي معهد الفيلهارمونيا الذي كان يتراسه (دانتشنكو), انظم الي فرقة مسرح موسكو الفني فور تاسيسها عام (1898) . ساعد استاذه (ستانسلافسكي) في اعمال الاخراج . ترك المسرح الفني عام (1902) ليتراس جمعية الدراما الجديدة . وليبدا حياته الفنية مخرجا مسرحيا .

(*) انتونين ارتو (1896-1948) : مخرج وكاتب ومنظر مسرحي فرنسي .ارتبط بالحركة السريالية مؤلفا ومنظما عام 1927 اسس مع (روجيه فيتراك) مسرح الفريد جاري, وقدم عددا من المسرحيات السريالية . ادخل مستشفي الامراض العصبية عام 1937, واخرج منها عام 1946 اي من قبل وفاته بعامين. ومعظم نفوذ (ارتو) مستمد من كتاباته النظرية, لا سيما كتاب (المسرح وقرينه) عام 1938.

انظر :جون رسل تايلر, الموسوعة المسرحية, ج1. ت: سميرعبد الرحيم الجلبي, بغداد : دار الاعلام - سلسلة المامون, 1990, ص ص 40-41

(1) انتونان ارتو,المسرح وقرينه, ت: سامية اسعد احمد,(القاهرة: دار النهضة العربية , 1973),ص 170.

قائمة المصادر و المراجع

أ. قائمة المصادر:

1) القرآن الكريم.
2) مسرحية "سطو خاص3 نصا و عرضا.

المعاجم بالعربية:

1) القرآن الكريم.
2) أمحمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، مكتب النوري، دمشق.
3) أنيس إبراهيم ، عطية صوالحي، عبد الحليم منتصر، محمد خلف الله احمد: المعجم الوسيط مجمع اللغة العربية، الجزء الأول، ط 2.
4) مسعود جبران، معجم الرائد: معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين بيروت، ط 3، كانون الثاني، 1987 م.
5) ماري الياس و حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي و مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض، مكتبة لبنان، ناشرون، ط.1، 1997.
6) محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، مكتب النوري، دمشق.

المعاجم بالأجنبية:

1) Patrice pavis , dictionnaire du théatre ,édition sociales paris, 1980.

ب.قائمة المراجع:

المراجع العربية:

1) إبراهيم أنيس، عطية صوالحي، عبد الحليم منتصر، محمد خلف الله احمد: المعجم الوسيط مجمع اللغة العربية، الجزء الأول، ط 2.
2) احمد سلمان عطية ، الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، مؤسسة دار الصدق الثقافية، العراق، الطبعة الأولى، 2012م-1433هـ.
3) أحمد زكي، اتجاهات المسرح المعاصر (الكتاب الثاني) الصورة الإبداعية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 1998 م.
4) الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي.
5) بوعلام رمضاني المسرح الجزائري بين الحاضر و الماضي، المكتب الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.
6) حيدر جواد كاظم العميدي، تاويل الزي في العرض المسرحي، طبع، نشر و توزيع مؤسسة دار الصادق الثقافية الطبعة الاولى، 2013م-1434هـ.
7) سعد ارشد، المخرج في المسرح المعاصر
8) كريم رشيد، جماليات المكان في العرض المسرحي في المكان ما قبل الفلسفة إلى العصر الحديث، بغداد 2013 م.
9) مجد الديني محمد بن يعقوب للفيروز أبادي البترازي: القاموس المحيط، ج 1، دار الفكر، بيروت، 1983.
10) على مصطفى سبيح من الأدب الحديث في ضوء المذاهب الأدبية و النقدية، دار المريخ، الرياض، سوريا، 1995.

11) عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل، الموصل، مديرية دار الكتب للطباعة و النشر، جامعة الموصل، 1988 م.
12) محمد طيب الحسيني أدولف آبيا و الإخراج المسرحين مجلة المعرفة، دمشق، العدد 28 ، سنة الثالثة، حزيران، 1964 م.
13) محمد راتب الحلاق، النص و الممانعة، مقاربات نقدية في الأدب و الإبداع (دراسة من منشورات إتحاد الكتاب العرب)، القاهرة،2000 م.
14) مجد الديني محمد بن يعقوب للفيروز أبادي البترازي: القاموس المحيط، ج 1، دار الفكر، بيروت، 1983
15) مسعود جبران، معجم الرائد: معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين بيروت، ط 3، كانون الثاني، 1987 م.

المراجع المترجمة:

1) إريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح تروت، الطبعة الثانية، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.
2) آن سور جيبر: 2006م سينوغرافيا المسرح العربي، تر: نادية كامل، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي القاهرة.
3) إلين أستون و جورج ساقونا المسرح و العلامات، تر: سباعي السيد، مراجعة د. محسن مصلحي، أكادمية الفنون، وحدة الإصدارات، مسرح 12.
4) إيريكا فيشر، ليتشه، جماليات الأداء نظرية في علم جمال العرض، ترجمة و تقديم: مروة مهدي، مراجعة ناهد الديب، 1968 م.
5) أوديب أصلان، فن المسرح، تر: سامية أحمد أسعد، ج 1، بيروت، أيق للطباعة و النشر.

6) ادوارد جوردن كريدج، في الفن المسرحي، تر: دريمي خشبة، الطبعة الثانية، القاهرة، مكتبة الآداب و مطبعتها بالحماميز، 1960 م.
7) جيمس روس، إيفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم.
8) فليب فان تنغيم، تقنية المسرح، تر: ابراهيم شعبان، المكتبة الوطنية، منشورات عويدات، بيروت، باريس.
9) فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي، الجزء الثاني.
10) كارل الترويث، الإخراج المسرحي، تر: أمين سلامة القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1980م.
11) ماريان جالاوي، دور المخرج في المسرحية، تر. لويس بقطر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر، 1970 م.
12) نبتيلي إيريك، تر: يوسف عبد المسيح ثروة نظرية المسرح الحديث، دار الشؤون الشامية العامة العراق، بغداد، ط 2، 1986.

المراجع الأجنبية:

1) Patrice pavis , dictionnaire du théatre ,édition sociales paris, 1980.
2) iser, 1991.
3) the silent language.

قائمة المجلات:

1) المكان في العرض المسرحي علاقات التحول و الإنجاز الفني بين النص و العرض، مجلة فنون البصرة، العدد الخامس، أ. م. د. عبد الكريم عبود عودة م. م. حارث حمزة عبد الأئمة كلية الفنون الجميلة، بغداد.
2) السينوغرافيا بين النظرية و التطبيق، م م،بزيد سالم سليمان، مجلة كلية الآداب.
3) بياتريس بيكون فلان، المسرح و الصورة المرئية، ج 1، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح الجريبي، القاهرة،2004م.
4) فرحان بليل، النص المسرحي (الكلمة و الفعل)، دراسة من منشورات إتحاد الكتاب، دمشق
5) كمال عيد، مدرسة الإخراج عند ستانسلافسكي، مجلة المسرح، القاهرة، العدد السادس يونيو 1964.
6) محمد طيب الحسيني أدولف آبيا و الإخراج المسرحين مجلة المعرفة، دمشق، العدد 28 ، سنة الثالثة، حزيران 1964 م.

مواقع الأنترنت:

1) الديكور في العرض المسرحي، لأعيد شيخو، عالم نوح، موقع إلكتروني:
.www.mouhworld.xom/article
2) ينظر عامر صباح المرزوك، الموقع:
.www.arab.enriters.com.showitem.affad.1555
3) السينوغرافيا فن تشكيل الصورة المسرحية، د. كمال يونس، رابطة أدباء الشام، موقع الكتروني.

الرسائل الجامعية:

1) ضياء كريم رزيج المشهداني، التجريب وأثره في تطور العرض المسرحي العراقي، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1989

2) كمال عيد، مدرسة الإخراج عند ستانسلافسكي، مجلة المسرح، القاهرة، العدد السادس، يونيو 1964